HORIA STELIAN JUNCU



KALOKAGATHIA ÎN FILOSOFIA ŞI ARTA CLASICĂ ELENĂ

CLASIC ŞI MODERN ÎN SCULPTURA ROMÂNEASCĂ

Editura Panfilius



DOCTORATUL ESTE UN EXERCIȚIU SPIRITUAL...
VOINȚA DE A ÎNVINGE PROPRIA INERȚIE !!!

ISBN 973-7876-23-7

Horia Juncu

Kalokagathia în filosofia și arta clasică elenă

Clasic și modern în sculptura românească din secolul XX

Editura Panfilius
Iasi, 2006

Muzeele reprezintă memoria, existența și viața veșnică a civilizației și a metafizicii.

Petru Comarnescu

...se editează anual mii de cărți... Dedic această carte profesorilor și colegilor mei de ieri și de azi, de la Alma Mater Iassiiensis de la Complexul Național Muzeal Moldova Iași, Muzeul Literaturii Române — Casa Pogor, Creatorilor și iubitorilor de artă împătimiți de idealul antic și modern al unității dintre Frumos, Bine și Adevăr – Kalokagathia.

PROOIMION

Concepţiile filosofice plăsmuite de grecii din antichitatea clasică se întemeiau pe ideea că Universul în sine este „construit" armonios... In accepţia ei filosofică natura era, ca şi cosmosul, *operă* de artă în faţa căreia oamenii nu încetau a se uimi şi pe care niciodată nu oboseau să o contemple... „Analog creaţiei artistice, cosmosul era material fizic... izvor inevitabil si necesar — ideal al artei. Datorită predestinării sale finaliste si construcţiei sale fericite, cosmosul era pentru grecul clasic o perfectă operă de artă"[1].

Grecii sunt deschizătorii, creatorii unui sistem original şi unic de meditaţie asupra lumii şi a condiţiei umane ce a făcut posibilă aventura cunoaşterii, graţie căreia structurile culturii şi civilizaţiei europene sunt cele bine cunoscute.

Urmărind originile şi determinările sociale (civice, existenţiale dar şi universale, „an-istorice", eterne) ale filosofiei, nu putem evita concluzia că ea a fost concepută ca o cale de emancipare şi modelare a omului — *un demers speculativ, dar si o formă de acţiune.* învăţătura socratică este exemplară, de pildă, pentru specificul filosofiei greceşti, iar permanenţa acestui model în spaţiul european este concludentă pentru semnificaţia cognitivă, valorizatoare şi praxiologică a filosofiei în raport cu personali-

tatea umană...

Arta este, cu certitudine, între fenomenele spiritului uman, singura în care sinteza dintre subiect şi obiect, dintre creaţie şi creator este imediată, directă, spontană. Constatarea este valabilă în domeniul muzicii, poeziei şi picturii. Dar exemplaritatea o constituie sculptura aşa cum au înfăptuit-o Pheidias, Michelangelo, Rodin, Brâncuşi...

Kalokagathia (καλοκάγαθία) nu reprezintă doar asocierea a două noţiuni *[καλός* - „frumos" şi *ἀγαθός* - „bun"), ci o condiţie axiologică având două valenţe. Omul se „purifică", trăieşte sentimentul armoniei aspirând spre Binele în sine ca în faţa unei opere de artă, iar Frumosul însuşi este implicat *katharsis- ului.*

Sprijinit pe experienţa şi taina plastică a Helladei, în care întrevedea şi el acea „măreţie calmă" de care a vorbit Winckelman, filosoful clasic german Schelling argumenta: „Pentru *ei frumuseţea* este ceea ce este simbolic în sine şi pentru sine şi în mod absolut, *frumuseţea constituie legea supremă a reprezentării plastice"*[1].

Convingerea că timpul, *corporalitatea* reprezintă unitatea dinamică a esenţei şi formei devine la Schelling o *temă matrice,* care în cazul sculpturii ia chipul unei *in-diferenţe,* o *in-diferenţă a contrariilor.* Filosoful afirma în acest sens: „Conform esenţei ei, sculptura este simbolică - Aceasta rezultă nemijlocit din faptul că ea nu reprezintă *nici forma singură* (în acest caz ar fi schematică), *nici esenţa sau idealul* (în acest caz ar fi alegorică), ci pe ambele *în-indiferentă,* astfel încât nici realul nu semnifică idealul, nici idealul nu semnifică realul, ci ambele sunt absolut una"[3].

Experienţa Helladei îl determină pe Schelling să observe definitoriu: „Sculptura doar pentru sine cuprinde toate celelalte forme artistice drept particulare sau: la rându-i, ea este în sine însăşi şi în forme separate, muzică, pictură, sculptură" , gând făuritor care, implicit, a fost mărturisit de toate geniile sculpturii în operele lor.

Pe deasupra timpurilor, sub o astfel de lumină au creat: Pheidias,

Michelangelo, Rodin, Brâncuşi...

Dacă *paideia* (noţiune configurată de Werner Jaeger), în sens umanist, este un „triptic": alcătuit din *μίμησις, ποίησις, κάθαρσις,* această structură este intim legată de cosmosul culturii din fiecare epocă. Astfel, pentru Erwin Panofsky *(Artă si semnificaţie)*[5] esenţa cosmosului culturii este *paideia (παιδεία),* sistemul de învăţare, şi *pietas* - respectul pentru cultură, pentru creaţiile omeneşti.

Structura triadică a artei în genere subsumată unităţii Binelui, Frumosului şi Adevărului, a poeticii şi metafizicii, asociere plăsmuită în conceptul de imitaţie inaugurat de Platon, determină o concluzie clară: menirea artei este şi una prioritar morală, formativă, paideică. Revenind la filosofia artei lui Schelling, vom observa că structura *triadică* a artei în general şi-a dimensionat substructurile triadice ale muzicii, picturii sau sculpturii. In general, figurativul în artă va evolua de la simbolicul general (iconografia arhaică) la simbolicul particular. De aici la individual... de unde, prin „strâmtorile *non- figurativului* — drumul invers va fi parcurs (I — P — G) către ceea ce putem numi „nonfigurativul figurativ"! Aceasta este palingenezia sculpturii de totdeauna, predestinarea întoarcerii ei „către origini" şi reluarea sisifică de la capăt. Helllada şi timpul nostru plastic se întâlnesc în aceeaşi dimensionare a corporabilităţii „după chipul şi asemănarea cu Dumnezeu", cu Zeul, cu Necesitatea *{Necessitas-Ανάγκη).*

Taina palingenezică a sculpturii, în desfăşurarea ei diacronică, dobândeşte chipul onduliform al sinusoidei: Hellada clasică (Phidias) urcă la „Hellada creştină a Paradisului" (Michelangelo), coboară spre opera lui Rodin, urcă spre Nemurirea şi Pomenirea „Fiului Omului" („Sărutul" — „Masa Tăcerii" - „Coloana infinitului") prin **Brâncuşi...**

In lucrarea noastră, urmărim **o** rcinterpretare de la cercetarea ***arhetipului*** la valorile reprezentative ale artei româneşti din veacul nostru în sculptură, de la o structură axiomatică la dezordine aparentă şi hazard în

creaţie, de la arhaic şi universalitate la o eternă reîntoarcere în sfera descoperirii **şi** invenţiei demiurgice. Aşa se face că am teoretizat întru început despre „Filosofia şi arta în «Secolul lui Pericles»„ (capitolul I). Sunt revelatoare cuvintele lui **Gcorgc** Călincscu - la care facem trimitere: „Fiecare naţie de pe lume e îndreptăţită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale. Noi suntem, geografic şi spiritual, mai aproape decât mulţi alţii de străvechea Eladă" (v. motto la capitolul al V-lea).

Fundamentul filosofic al kalokagathiei eline se află, desigur, în *Dialogurile* platoniciene şi în *Poetica* lui Aristotel, astfel încât liantul ideatic se conturează în aria spiritualităţii între Bine — Frumos — Adevăr şi Katharsis (capitolele al II-lea şi al III-lea) - concept care străbate toate dezvoltările aristotelice referitoare la artă.

Demersul nostru analitic şi sintetic se edifică pe dimensiunea eternă a antropologicului în artă în general, iar în sculptură în mod aparte. Aşadar antropologia artistică elină se revelează plenar, în spirit kalokagathic, pentru întreaga devenire ulterioară a creaţiei în *Modelul perfecţiunii* aşa cum este obiectivat (idealizat) *în templele şi statuile greceşti din perioada clasică* (capitolul al IV- lea).

Un moment esenţial, organic legat de treptele anterioare, care de fapt reprezintă intenţionalitatea expresă a lucrării noastre, o modalitate de împlinire a întregului demers cognitiv şi interpretativ, este capitolul al V-lea în care *kalokagathia* este analizată ca o posibilă paradigmă axiologică pentru sculptura românească din secolul al XX-lea. Virtuţile paideice ale sculpturii noastre naţionale configurează într-un mod specific asemănarea cu arta de for public din Hellada clasică antică.

In istoria culturii europene şi universale se apreciază că există două categorii de creatori: „continuatorii" şi „inovatorii".

Cercetarea artelor plastice, de la antichitate până spre finele veacului al XIX-lea, ne arată că spiritul „clasicizant", de sorginte apollinică

precum şi din realitatea obiectivă, domină mai bine de două milenii. Neoclasicismul european pare să fie cel mai convingător argument în acest sens. Şi totuşi creatori precum Pheidias, Giotto, Michelangelo, Bernini sau Rodin, deşi reprezintă culminaţii ale artei clasice, restructurează şi inovează până la o limită, am putea să afirmăm în sens dialectic că sunt inovatori în „marea albie a râului continuatorilor".

Brâncuşi, Picasso, Braques, Ţuculescu, Ciucurencu... sunt „inovatori" — dacă luăm în seamă criteriul paradigmatic al disocierii între apollinic şi dionysiac, între clasicism şi baroc, între figurativ şi nonfigurativ.

În sculptura românească din perioada interbelică şi contemporană Paciurea, Irimescu, Gh. D. Anghel sau Gabriela Manole Adoc, deşi au în creaţia lor multe elemente de inovaţie formală sau ideatică, rămân, totuşi, în „spaţiul şi timpul „clasicismului - ca reprezentare a continuităţii artei de-a lungul secolelor. Dar şi prin structura morfologică şi formală relativ antinomică abstracţionismului sau simbolismului de tip brâncuşian. Maestrul Corneliu Baba este un clasic modern nu prin abandonarea figurativului ci, mai ales, prin sugerarea atmosferei cromatice, în care orice receptor găseşte spiritul rembrandtian sau măiestria picturală a lui Velasquez şi Zurbaran.

În demersul nostru resemnificărn personalitatea multiplă a sculpturii româneşti care s-a dezvăluit lumii creaţiei prin Brâncuşi — *„explozia modernităţii şi inovaţiei prin tradiţii* "!

Martin Heidegger se referă la esenţa sculpturii, dezvelindu-i unele sensuri paideice şi virtuţi metafizice: „Sculptura (este) întruchiparea adevărului Fiinţei... O privire anticipatoare în specificitatea acestei arte ne permite să presupunem că Adevărul ca stare de ne ascundere a Fiinţei nu are neapărat nevoie de întruchipare". În acelaşi spirit Heidegger îl invoca pe Goethe: „Nu este întotdeauna necesar ca adevărul să se întruchipeze, este de ajuns ca el să ne facă să simţim la fel; să unduiască în văzduhuri grav-prietenos, asemeni unui glas de clopot"[6].

Opera lui Brâncuşi reprezintă structura formelor stilizate şi a axiomelor; în căutarea absolutului despre forme, despre finit şi infinit, despre efemer şi permanenţă este definită concentrarea artistului către esenţe...

Acceptând distincţia lui Nietzsche dintre apollinic şi dionysiac putem afirma, împreună cu exegeţii operei brâncuşiene, că arta lui Brâncuşi este senină, echilibrată prin armonie şi acord cu universul. Descifrarea lumii exterioare prin concentrarea şi cunoaşterea de sine, refuzul controlat al fausticului, al emfazei eului şi al crispării pătimaşe îl transformă pe Brâncuşi într-un creator a cărui operă se caracterizează printr-o stare de seninătate olympiană.

Brâncuşi spunea, desigur şi pentru sculptorii ce l-au continuat: „Cine nu iese din Eu, n-atinge absolutul şi nu descifrează Viaţa [...] Trebuie să cauţi întotdeauna şi să găseşti *o detaşare* de tine însuţi [...] Dacă omul reuşeşte să îşi elimine Eul, atunci el va fi cu totul capabil să asculte bătăile inimii Naturii, ca şi tainele Ei... Când creezi trebuie să te confunzi cu Universul... Dumnezeu c pretutindeni... Divinitatea rămâne în opera ta. Ea este magică" .

Adâncă reflecţie demiurgică, profundă filosofic şi lecţie de creaţie, în care ţâşnesc dintr-o unică rădăcină: înţelepciune, cunoaştere, spaţialitate ca operă a Omului.

NOTE

1. Alexandru Husar, *Izvoarele artei, Ad Fontes,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1988, p. 18-19.
2. *Ibidem,* p. 285.
3. *Ibidem,* p. 283.
4. *Ibidem,* p. 286.
5. Erwin Panofsky, *Artă şi semnificaţie,*, Ed. Meridiane, 1980, *Cuvînt înainte,* de M. **Gramatopol,** p. 5-19.
6. Martin Heidegger, *Originea operei de artă.* Bucureşti, Ed. Univers, cap. *Arta şi spaţiul,* p. 190-191.
7. Cf. Adriana Botez Crainic, *Arta formei. Structuri spaţiale în sculptura românească a secolului XX,* Bucureşti, Ed. Orator, 1993, p. 215.

CAPITOLUL I

FILOSOFIA ŞI ARTA ÎN „SECOLUL LUI PERICLES"

Fiecare creaţie delimitată din punct de vedere istoric, fie că este gândire filosofică sau artistică, cunoaşte în dezvoltarea sa o anumită perioadă clasică. Urmărind linia evolutivă a ciclurilor culturale închise din antichitate, cum ar fi, de pildă, cultura Egiptului, a Greciei sau a Romei, putem stabili punctul culminant al fiecăruia. Apogeul va fi atins în acel moment în care tendinţele şi potentele existente imanent în structura culturii respective îşi află cea mai înaltă formă şi valoare, devenind clasice pentru ansamblul cultural ca entitate spirituală.

Gândirea elenă s-a dezvoltat într-un timp relativ scurt, de aproximativ şase secole, începând din veacul al VI-lea a. Chr. până în secolul I p. Chr. Fireşte că stabilirea epocii clasice a gândirii elene antice implică referirea la civilizaţia *pólis*[*]-ului, cu deosebire a celui athenian, de la mo-

[*] *pólis (< gr. πόλις, εως)* Cf. Jaeger, W. *Paideia,* Bucureşti, Universitas, s. a. , voi. 1, p. 75: *„Polis-ul.. îi* caracterizează în cel mai înalt grad pe greci. Chiar şi în limbajul nostru, cuvintele derivate din *polis,* «politică» şi «politic», sunt un patrimoniu cultural viu, ele amintindu-ne faptul că abia cu *polis-ul* grecesc apare ceea ce numim astăzi stat... Pentru secolele care au urmat sfârşitului epocii patriarhale până la întemeierea de către Alexandru a Imperiului macedonean, statul este aproape sinonim cu ***polis-ul."***

mentul luptelor victorioase împotriva perşilor şi până la dominaţia macedoneană. Această periodizare istorică are în vedere, cel puţin pentru început, afirmarea democraţiei, al cărei apogeu va fi atins în vremea lui Pericles la Athena şi în lumea panatheniană. „Cuvântul *democraţie* este grecesc, ca şi faptul real pe care-l semnifică"[1]. Termenul *δημοκρατία {demokratia),* format din două părţi lexicale, *δήμος* - popor, comunitate civică sau etnică şi *κράτος* -putere semnifică „guvernare populară, putere aflată în mâna poporului". Guvernarea democratică s-a născut înpólis-*urile* greceşti, mai ales la Athena, fiind inventată şi experimentată pentru prima dată în Europa de athenieni. Dar nu numai democraţia a fost rodul geniului elen ci şi artele, tragedia, sculptura, arhitectura, templul grec, filosofia... astfel că este perfect îndreptăţită afirmaţia că în lume totul, în afară de forţele naturii, este de origine grecească, deci tot ce ţine de cultură şi civilizaţie. Democraţia grecească a înflorit mai ales la Athena, Grecia Greciei[2], dirijată fiind şi desăvârşită de Pericles. Se poate spune aşadar că democraţia a fost făurită graţie virtuţilor athenienilor, cei mai greci dintre toţi grecii, şi apoi compromisă prin greşelile şi slăbiciunile lor, prin incapacitatea de a se apăra împotriva tiranilor şi a romanilor.

În explicarea faptelor istorice, culturale, ale gândirii filosofice, simţirii artistice, trebuie ţinut seamă că poate exista sau nu, într-o anumită etapă, la un popor sau altul, o ambianţă socială, religioasă, spirituală favorabilă, un suflet al poporului respectiv, o „formă interioară" a acestuia, cum au afirmat încă în secolul trecut Humboldt şi Windelband. O astfel de ambianţă social-religioasă favorabilă la greci a fost *politeia* democratică, spaţiu cosmic şi social sacru în care au apărut şi înflorit meşteşugurile, artele, cultura, filosofia, ansamblul valorilor spirituale greceşti.

Poeţii, oratorii, artiştii, filosofii epocii clasice şi creaţiile lor sunt mărturii ale puterii sufletului grec aflat atunci pe curba ascendentă a

evoluției sale*. Spiritul grec clasic se caracterizează prin raționalitate, subtilitate dialectică, vivacitate intelectivă, nevoie de explicație și înțelegere, de analiză a unor idei generale; era înclinat deopotrivă spre inducție și deducție speculativă, fiind senzitiv și imaginativ totodată. Iubitor de frumos, armonie, simetrie, proporție și măsură, sociabil și personal totodată, iubitor al cuvântului frumos, eroic și doritor de glorie, vanitos și frivol (cum au dovedit-o sofiștii) — acestea sunt notele caracteristice ale geniului spiritual elen, grație cărora, în perioada clasică a avut loc o izbucnire, o eliberare a tuturor potentelor creatoare, o înflorire a acestora în toate domeniile: geometrie, artă, gândire pură, politică, simțire comună, proprie vieții cotidiene. În multe privințe, grecii au fost „socotiți adesea raționaliști însă poporul grec în ansamblul lui, la fel ca toate popoarele antichității, era pătruns de sentimentul sacralului, pe care cuvântul *thámbos** de origine preelenică, îl redă foarte bine". Contrar afirmațiilor făcute de unii cercetători, pe baza unor generalizări pripite din trecut sau prezent, grecii au fost totuși un popor profund religios. Dovezile numeroase nu pot fi contestate, dacă ar fi să amintim doar serbările în cinstea zeilor (din care s-au născut de fapt tragedia și comedia). „Chiar și limba stă mărturie pentru puterea credințelor; grecii nu spuneau «plouă» sau «tună», ci «Zeus plouă» sau «Zeus tuna» .

În secolele al V-lea și al IV-lea a. n. Ch. , în conștiința elenă ideea de era atât de înrădăcinată încât grecii nu mai concepeau traiul civilizat în alte condiții decât ca *politai,* cetățeni ai unor state de tipul celor grecești. De aceea și Aristotel va defini omul ca „animal politic", *zôon politikón**. El sesizează marca însemnătate pe care o arepólis-*ul* în întreaga

* De exemplu, pentru tragedia greacă, culminația o reprezintă Aeschylus, Sophocles, Euripides; pentru sculptura clasică elenă, considerată de Hegel moment important triadic în ansamblul istoriei formelor estetice - Myron. Polyclet și Phidias - reprezintă o paradigmă sau o entitate clasică în sine.

* *θάμβος, ους* - mirare, admirație, spaimă, cf. Diction. Grec-Franc. , par C. Alexandre, Paris, Lib. Hachette et C", 1895,sub voce

* Aristolel, *Politeia,* 1, 2 ; 3, 7. Sintagma *ζῷον πολιτικόυ/* caracterizează omul ca ființă socială, civică, destinată prin natura ei *(φύσει)* traiului în societate. în speță în orașul-stat grec *(πόλις).*

viață spirituală și materială a oamenilor încât nici nu-și închipuie că în timpurile preistorice orașul-stat grecesc n-a putut exista, deși experiența îi arăta că perșii, ca și alte popoare din Orient, nu trăiau în *pólis-uri*.

Admirația Stagiritului pentru această formă social-politică inventată de greci era atât de mare încât el împarte ființele omenești în două categorii: „acelea care zac în seminții amorfe și sălbatice sau formează turme uriașe în cadrul unor monarhii de proporții monstruoase și acelea care trăiesc armonios asociate în cadrul Cetăților. Primele s-au născut pentru sclavie ca să îngăduie celorlalte să își facă o organizare superioară"[4].

Pólis-ul s-a născut din nevoia de a trăi în colectivitate urbană, s-a perpetuat din nevoia de a trăi bine și liber, fiind „ceva" natural, firesc, ce-și este suficient sieși. Ea este cadrul indispensabil în care oamenii, uniți mai întâi în familie, ajung la împlinirea lor în pólis. Religia a avut rol de principiu unificator, constitutiv, căci atât în familie, *γένος (génos)*, cât și în trib, *φύλη (phýle)*, intrau acei care oficiau același cult al strămoșilor și inspirau „același fum al altarului". Așadar, trei sunt factorii ce trebuie avuți în vedere: individul, familia, cetatea, trei iar nu doi (familia și cetatea, cum susținuse Fustel de Coulanges în scrierea sa, *Cetatea antica)*. La început, individul a aparținut familiei, ceea ce s-a numit *γένος*, în care intrau toți descendenții unei mame comune și toți adoratorii aceluiași zeu. Mai multe familii formau fraternități, *phratríai*, un fel de „tovărășii războinice" ai căror membri purtau mai multe denumiri precum: *phráteres, hetaîroi*[*]. *Génos* -ui era stabil, el cuprindea pe toți cei ce se considerau frați, având chiar un rege propriu - *philobasileús*. Tot ceea ce aparține *génos-ului:* oameni, animale, bunuri, sunt într-o complexă legătură de înrudire și solidaritate, *philótes [<phýle* — trib), -termen impropriu tradus prin cuvântul românesc „prietenie· Baza acestei legături este originea divină a strămoșului comun și vatra comună, *κοινή εστία (koinè hestia)*, de oficiere a cul-

---

[*] *gene, phratriai, phráteres, hetaîroi* - transliterări ale formelor de **plural** ale substantivelor grecești *γένος, -ους, φρατρία-ας, φράτηρ, -ερος, ἑταίρος, -ου*

tului .

Pólis-ul a apărut aşadar prin unirea mai multor *γένη* şi din punct de vedere teritorial şi al populaţiei, era format din două părţi:oraşul de sus, *akropolis* *, şi oraşul de jos, *ásty*. Unitatea acestuia a fost asigurată de puterea militară pe care o avea cetăţuia *(ptolíethron)* situată în centru, de obicei pe o colină. Odată constituite, *pólis*-urile greceşti s-au dezvoltat devenind „extraordinar de bogate în calităţi morale... ; acestea vor exercita o influenţă hotărâtoare asupra civilizaţiei viitorului"[6]. După cum am mai spus, superioritatea grecilor a constat tocmai în organizarea lor în pólis-*uri* autonome, ceea ce a determinat definirea omului în general ca *fiinţă politică*. Astfel, autonomia, libertatea colectivă, independenţa, iar mai târziu sistemul hegemoniei luminate, democrate, constituie altă serie de factori ce au configurat spiritualitatea elenă. Individul este legat de microcosmosul social *al pólisului* în afara căruia el nu înseamnă nimic. Pentru un oraş, unul singur şi uneori infim, Hector aleargă să întâmpine moartea, spartanul consideră ca o încununare a virtuţii să cadă în primele rânduri, luptătorii de la Salamina se avântă în bătălie, iar Socrates îşi bea cucuta din respect pentru legea Cetăţii. Deşi prima cetate democratică pare sa fi fost Kios (insulă în apropierea ţărmului grecesc al Asiei Mici), Athena este cea care, în vremea supremaţiei sale, a format, pregătit şi luminat cetăţile greceşti pentru primirea guvernărilor democratice. Athena devenise, după spusele lui Thukydides, „şcoala Greciei" şi Hellada Helladei, „... prin strălucirea ei de mare cetate democratică... care oferea poporului cele mai frumoase spectacole de tragedie şi comedie prin splendoarea templelor sale şi a altor monumente... prin felul în care istoricii săi, filosofii săi au formulat şi apărat drepturile poporului... Aici timp de două secole a palpitat inima Helladei... a bătut inima fierbinte a conflictului tragic dintre om şi destinul său. Aici

* Termenul *ακρόπολις, εως* desemnează etimologic citadela, oraşul *(πόλις)* plasat pe culme, pe înălţime *(ἀκρός, ά,* ον-plasat la vârf, ascuţit)

Socrates... şi alţii încă au instalat în stradă, în prăvălii şi pe stadioane dialogul filosofic, şi, din stradă l-au înălţat până la cer"[8]. Dar omul politic care a desăvârşit democraţia atheniană, omul ce-şi propusese încă din anii tinereţii să facă din Athena centrul strălucitor al lumii greceşti a fost Pericles. El a întruchipat idealul, modelul spiritual al *kalokagathiei,* pentru că, aşa cum îl prezintă Thukydides, era posesorul a patru virtuţi principale: inteligenţa, adică facultatea de a prevedea şi acţiona, elocinţa, dezinteresarea absolută *şi philia* faţă de patria, adică faţă de *„génos* organizat" .

Teritoriul pe care a înflorit cultura grecească cuprindea întregul bazin al Mării Egee şi Ioniene, deci şi coastele Asiei Mici şi ale Italiei (Graecia Magna). în prima ei perioadă de dezvoltare, cunoscută în istoriografie sub denumirea de „presocratică" şi „preattică", situată cronologic în secolul al VI-lea şi în prima jumătate a celui următor, gândirea grecească s-a dezvoltat în coloniile elene de pe coasta mediteraneană a Asiei Mici, din Italia sudică şi din Sicilia. Este epoca filosofilor naturalişti, numiţi de Aristotel *φϋσιολόγοι (physiológoi).* Caracteristica gândirii acestora a fost efortul de a descoperi un principiu sau un clement prin care să poată fi explicată multiplicitatea şi diversitatea lumii observate empiric;aceşti gânditori au fost de fapt observatori şi cercetători empirici ai naturii. Este vorba nu numai de filosofii ionieni (Thales, Anaximander, Anaximenes, Heraclitus) dar şi de cei precum Pythagoras sau de eleaţi (Parmenides, Zenon), de atomişti (Leucippus şi Democritus) sau Empedocles şi Anaxagoras.

Cu Socrates şi sofiştii, centrul de greutate al reflecţiei filosofice se mută de la natură la om, cu tot ce decurge de aici - necesitatea autocunoaşterii, forţa demiurgică a omului, cultivarea libertăţii umane şi constituirea pe această bază a unei etici a individualităţii — o etică eudemonistă, optimistă şi raţionalistă. Momentul socratic transformă logosul în principiu umanist de cunoaştere nu numai a lumii exterioare, dar şi a lumii noastre

interioare. Filosofia este tocmai forma supremă a cunoaşterii de sine. Cunoaşterea de sine nu înseamnă că lumea exterioară, lumea obiectelor şi relaţiilor obiective ar fi fost epuizată, şi nici numai o introspecţie strict subiectivă. Ea înseamnă, în ultimă analiză, sondarea vastului câmp de infinită varietate şi valoare a culturii, care exprimă şi realizează esenţa umană.

Omul apare, pentru prima dată, mai mult ca universalitate prin legăturile sale cu cetatea grecească, cu colectivitatea, decât ca individualitate -obiect central al reflecţiei filosofice. De aici şi umanismul gândirii socratice, precum şi al unor sofişti care au admis ideea egalităţii naturale a oamenilor.

Dintr-un unghi axiologic, filosofia, arta, teatrul sunt clasice prin multitudinea paradigmelor care conferă fenomenelor culturale stabilitate şi semnificaţie esenţială. Astfel, în sfera lucrării noastre, paradigma socratică va determina o filosofie etică şi estetică. Binele şi frumosul capătă nu numai un statut conceptual unitar, dar şi o valoare practică integrată educaţiei civice.

Arta clasică, de pildă, se defineşte prin armonie, măsură şi unitate, simetrie şi ritm care trebuie să fie atât de strâns legate între ele încât să trezească în noi senzaţiile de ordine, echilibru, linişte, gravitate şi strălucire spirituală. Tragediile lui Aeschylus, Sophocles şi Euripides sunt clasice prin spiritul lor euritmic, prin caracterul tipologic monumental al personajelor, trăirea umană ideală a pasiunilor - întotdeauna prin interacţiunea Binelui şi Virtuţii, care implică şi Frumosul.

Un autor german modern, Fr. Heinemann, scria într-o lucrare *Neue Weg der Philosophie* (1928) că „ nici un popor antic n-a ştiut şi n-a trăit mai acut tragicul vieţii şi al forţelor antagonice proprii existenţei ca poporul grec"[1]".

„Forma interioară" despre care vorbeau Humboldt şi Windelband, a vieţii spirituale a unui popor, îşi găseşte acum expresia, acum în

artă (tragedie), filosofie, în sculptură şi în *paideia* greacă al cărui ideal era frumuseţea fizică şi morală - ceea ce s-a numit „bun şi frumos", *kalòs kagathós** atât de mult cultivat în palaestre, gymnazii şi în Academia filosofică a lui Platon... Totul era redus la armonie şi simplitate, fie că era vorba de templul grec, podoaba cea mai de preţ a arhitecturii elene, fie de formulele logice ale *Organonului* sau de filosofia dialogurilor şi ironia socratică, fie de nestemate ale tragediei greceşti precum *Antigona, Oedip rege, Orestia* sau chiar de formele politice ale regimului democratic".

Democraţia atheniană s-a exercitat în spiritul şi litera sa prin instituţiile democratice dintre care amintim două astfel de entităţi superioare: *Boulé (Sfatul celor cinci sute)* şi *Ecclesia (Adunarea poporului)*. Democraţia s-a caracterizat printr-o accentuată divizare a puterilor şi o extremă scurtime a duratei în exercitarea funcţiilor. Astfel credeau grecii că poate fi exclusă primejdia tiraniei, pe de o parte, iar pe de alta, putea fi întreţinută mereu ideea de egalitate în sufletul colectiv al Cetăţii .

Democraţia a permis înflorirea artelor, a filosofiei, a tragediei. În general, dimensiunea tragică este o caracteristică a spiritualităţii elene ce apropie tragedia şi filosofia; sub aspect filosofic, de pildă, tragedia aeschyleană se bazează pe o idee de mult prezentă în spiritualitatea elenă - înfruntarea dintre zei şi om, dintre voinţa omului şi destin.

Kalokagathia este o aspiraţie civică, un mijloc şi scop al literaturii şi artei, o notă specifică a gândirii lui Socrates, Platon şi Aristotel — care defineşte, de asemenea, axiologic clasicismul spiritualităţii elene. In exprimarea literară, peri oada clasică a dat anumite valori unice, absolute, care vor fi luate ca modele în toate timpurile, începând chiar din antichita-

* Arhicunoscuta sintagmă **καλός κάγαθός** aplicată aristocraţilor s-ar traduce literal prin „frumos şi bun", frumuseţea fizică *(καλός, ή, όν - frumos, frumoasă)fiind* antepusă celei morale *(αγαθός, ή, όν -bun, bună)*. (forma *κάγαθός* provine din contopirea fonetică a conjuncţiei *καί (şi)* cu forma adjectivală *άγαθό)*. Termenul "kalokagathon" este o creaţie contemporană livrescă prin analogie cu *kalokagathia*, negăsindu-se în vocabularul limbii greceşti vechi şi nefiind legitimată de regulile gramaticale de construcţie a sintagmelor. Corectă ar fi fost pentru desemnarea „binelui şi al frumosului" siniagma"kalòn kagathón" Cf. Bailly, A. *Dictionnaire grec-frangais*, Hachette, s. v. *καλός, η όν*.

tea romană.

În prima jumătate a secolului al V-lea a. n. Ch. au loc războaiele medice, întreaga Helladă cântă eroii de la Marathon, Salamina şi Thermopylae. Avântul patriotic şi lupta împotriva perşilor au imprimat întregii perioade ca trăsătură esenţială, preţuirea demnităţi umane şi cetăţeneşti.

Filosofia clasică greacă despre Bine şi Frumos, ca ideal, implică şi Virtutea în noţiunea de *kalokagathia;* acestea reprezintă şi o componentă a conştiinţei epocii. în planuri similare, chiar în ciuda războaielor interne care au sub-minat comunitatea elenică, sau în pofida crizei care va duce la decăderea ***po/is-χύaí,*** democraţia şi civismul, religia, arta plastică şi teatrul implică eticul şi esteticul. *Katharsis-ul* este impregnat în psihologia socială a epocii. Altfel nu s-ar explica cum în artă, de pildă, s-au ales teme care, redând măreţia şi eroismul omului liber, realizează o funcţie civic-cducativă superioară. Reliefând inter-relaţiile dintre artă şi filosofie, Elie Faure aprecia: „Fidias, fără ştirea lor, i-a format pe Socrate şi pe Platon. „ Aşa cum Heraclitus afirmă odată cu eterna curgere a lucrurilor, identitatea contrariilor şi acordul lor profund în euritmia universală, elementele unei statui sau a unui templu se situ-ează în proporţii armonioase, străbătute de calm moral şi euritmie unitară. Polyclet şi Myron află în forma luptătorului sau a aruncătorului cu discul ideea acelor proporţii armonioase care vor defini tipul cel mai bine făcut pentru funcţia sa de forţă, de dibăcie, de agilitate, de graţie nervoasă şi calm moral. în *Ooryphorul* lui Polyclet - mijlocul sec. al V-lea a. Ch. - înălţimea trupului este de şase ori mai mare decât a capului. Are o expresie neutră şi o privire liniştită. În ***Ooryphorul* se** simte omul viu, stăpân pe sentimentele şi acţiunile sale, făcut pentru a obţine victorii. El nu este o zeitate, ci asemenea unui om real, este idealul care simbolizează această epocă eroică în care perfecţiunea fizică corespunde unei perfecţiuni morale.

Războaiele cu perşii s-au încheiat prin pacea lui Callias în 449 a. n. Ch. La Athena, în programul de reconstrucţie, Acropolea este cel mai

măreţ monument al epocii. Sinteza aspiraţiilor patriotice şi a idealului civic al *kalokagathiei* şi-a găsit expresia şi în diferitele monumente sau statui clasice. Friza Parthenonului, de exemplu, pe lângă valoarea pe care i-o dă frumuseţea plastică este însemnată şi prin faptul că sculpturile nu reprezintă numai scene mitologice ci şi viaţa poporului athenian. Cetăţenii liberi ai Athenei sunt reprezentaţi în anturajul zeilor. Ca şi în alte opere clasice, se observă cum grecii îi făuresc pe zei după chipul oamenilor, iar zeii sunt cu atât mai frumoşi cu cât oamenii sunt mai nobili prin spiritul lor. Toate formele sunt solidare, simetria se îmbină cu echilibrul, legile măsurii, sintezei şi armoniei se aplică marmorei, aşa cum Binele şi Frumosul trebuiau să guverneze idealurile civice ale athenienilor. Ordinea impunătoare dădea imaginilor plastice o măreţie specifică acestei lumi superioare prin spirit. În condiţiile unui regim politic care permitea libera afirmare a individualităţii, în măsura în care aceasta nu contra-venea intereselor Cetăţii, Athena a atras elita spirituală a lumii greceşti de pretutindeni. În cadrul civismului athenian, moravurile şi instituţiile purtau o pecete unitară: caracterul specific elen de factură reflexivă; de aici acea notă de precizie, de adâncire a manifestărilor sale alcătuind, prin totalitatea lor. frumuseţea şi simplitatea fecundă a spiritului attic. În atmosfera dezbaterilor cetăţeneşti, politica, morala, filosofia generală pătrundeau în practica socială. Perioada clasică este o epocă de lumină şi de creaţie.

Nu este lipsită de semnificaţie afirmaţia că istoria filosofiei ar fi început cu poemele homerice; am putea accepta deci că primii filosofi au fost poeţii. Este tot atât de adevărat că filosofia greacă nu ar putea fi înţeleasă fără cunoaşterea artei elene din antichitate şi mai ales a esenţei sale care este *αταραξία (ataraxia)* liniştea dominatoare sau victorioasă în faţa întâmplărilor războinice şi a spaimelor vieţii. Puterea nu este numai a lui Heracles, care îşi impune forţa morală şi inteligenţa practică, abilitatea; puterea este cu deosebire a logosului, în general obiectivată în reflexii mentale de mare profunzime. Puterea este raţiunea suficientă

a psihicului, *ψυχή (psyché),* care stăpâneşte cosmosul interior precum şi lumina din jur — dar mai ales pe gânditor ca entitate auto-reflexivă. Asemenea liniştii faraonilor imper-turbabili ca nişte zei -de la care geografii, istori-ografii şi filosofii greci au preluat, prin adecvare la spiritul hellenic, stăpânirea de sine şi arta de a nu ceda în faţa fricii şi a dezastrului, în spiritul fanteziei nemărginite a gânditorilor din Pelo-ponesos, „corăbierii", regii şi eroii Iliadei şi Odyseei, *basileîs** , stau senini în faţa destinului chiar dacă cetatea se năruie. Stăpânirea de sine se extinde moral asupra dominării lucrurilor şi evenimentelor. Asemenea formelor perfecte, euritmice ale statuilor de marmoră, tot astfel voim să ni-l imaginăm pe Aristotel înţeleptul, pe filosoful care a plăsmuit *kalokagathia* ca fiind imanentă universului sensibil dar şi metafizicii de tip socratic şi platonician. O asemenea filosofie paideică nu se putea constitui aidoma unei „acropole cu minunate temple" decât în Athena - „centrul lumii în antichitatea clasică europeană".

Într-adevăr, „în cultura poporului elen, filosofia şi arta, adevărul si frumosul, fantezia şi observaţia cea mai strictă s-au manifestat într-o perfectă comuniune, sprijinindu-se şi fertilizându-se reciproc, drept expresii complementare ale unui indivizibil elan spiritual, ale unei curiozităţi pasionate, nepotolite şi facinate de spectacolul mereu proaspăt şi tulburător al lumii înconjurătoare".

Vechii filosofi şi artişti ai Greciei şi-au dat seama printre primii în cultura europeană că orice act spiritual autentic creator are o finalitate etică. Artistul creator nu este un simplu mânuitor de metafore şi alegorii ci şi un descoperitor de adevăruri profunde pe care le intuieşte trăindu-le efectiv, după cum nici filosoful nu este doar un subtil dialectician, creator de sisteme teoretic-abstracte ci şi un înţelept care printr-un efort meditativ „realizează" Absolutul moral abia între-zărit în abstracţiile teoretice,

* Forma de plural a substantivului *βασιλεύς, έως* (rege, suveran, dar şi şef al familiei, căpetenie războinică)

preocupat fiind de liniştea şi potolirea neliniştilor metafizice care frământă sufletul oricărui adevărat demiurg ce aspiră spre Adevăr, Bine şi Frumos.

După Constituţia Atheniană (cea mai avansată din lumea antică), toţi cetăţenii se bucurau de drepturi egale în ceea ce priveşte libertatea de gândire şi exprimare. Socrates, care a preţuit atât de mult puterea raţiunii de a cunoaşte şi întemeia valorile morale pe exerciţiul dialecticii, admitea că orice fiinţă are în mod firesc dreptul la afirmarea individuală; chiar şi un sclav putea să devină egalul stăpânului său dacă îşi argumenta convingerile pe o dialectică şi o retorică superioare.

În forme diferite s-a creat şi un stil de gândire şi de artă pe care istoria l-a desemnat sub denumirea de ***"attic"***. În modul de viaţă natural, în clarificarea înţelesurilor euritmice de armonie, de echilibru şi de fecunditate morală cuprinse, de pildă, în sculptura lui Phidias ori în tragediile lui Sophocles există un ansamblu de însuşiri spirituale care, în înmănuncherea lor logică şi estetică, au alcătuit o trăsătură perenă a gândirii greceşti. O aflăm prin forţa lor de a ajunge până la esenţa lucrurilor, de a uni raţionamentul cert *(λόγος)*, un principiu de ordine, măsură şi unitate universală cu o imaginaţie fecundă în care religia antropomorfică are un rol important, încercând să cuprindă în formulările ei condiţia superioară a omului. Ceea ce Socrates răspândea prin învăţăturile sale morale există într-un alt mod şi în alte domenii ale gândirii: politică, teatru, retorică sau în forme specifice chiar şi în artele plastice. Ambianţa spirituală generată de operele în stil atic a creat un climat moral şi estetic în care exagerarea, afectarea şi căutarea de efecte vor întâlni rezistenţa sobrietăţii cu suportul ei de justiţie şi de claritate. Totul părea să conducă spre o sinteză ideală înfăptuită din simţirea binelui, naturii şi adevărului.

Ideea despre *καλός κἀγαθός (kalòs kagathós)*, ca model şi aplicare

în viaţa morală şi civică, se pare că este un „spiritus loci", există şi în religia atheniană; inspiraţia scalariformă, de la profan la sacru, este ca o gradaţie ascendentă precum substanţa tragediei elene. Deznodământul ei ideatic poate să reprezinte apropierea de lumea zeilor sau de Idealul suprem (în sens platonician). Frumosul, departe de a fi o sărbătoare şi o încântare pentru trup şi spirit, este însăşi acceptarea jertfei întru Ideal. Eroul nu este condus de un destin fatalist. El este cel care alege moartea în locul dezonoarei. „Spaţiile celeste" ce cuprind valorile şi aspiraţiile cunoaşterii metafizice sau chiar zonele profunde ale „universului interior" - conştiinţa de sine, se întemeiază pe principii morale ce aparţin zeilor dar şi oamenilor cu destine şi însuşiri eroice. Curajul şi acţiunile exemplare ale unor personaje din mitologie sau din epocile istorice anterioare (legendare sau reale) transfigurează în plan social-civic-paideic; *kalokagathia* cuprinde, fireşte, pe lângă sensul etic, şi ideea de justiţie, dreptate, sacrificiu pentru cetate.

Spre deosebire de moderni, care-şi pot „modela soarta" după oprimări, negaţii sau ipostaze existenţiale aleatorii, eroii tragici ai Helladei se subordonează unei *Ανάγκη (Ananke)** caracterizată prin măreţie şi monumentalitate spirituală. în lumea epopeilor sau tragediilor victoria morală este, mai adesea, a celor învinşi sau distruşi, loviţi de o damnaţiune comparabilă doar cu finalitatea logosului kalokagathic. Nimic de seamă nu se naşte fără jertfă!

Kalokagathia este însuşi demersul asumat de cei care se sacrifică pentru binele Cetăţii sau, prin generalizare, celor mai nobile (comparativ literar acceptat) idealuri omeneşti. Interpretarea umană, profană a religiei elene se conturează printr-un proces de antropomorfizare; personajul divin capătă semnificaţia unei ipostaze superioare a fiinţei umane. Departe de a favoriza credinţa, antropomorfismul acestei religii pune pe primul plan problema morală din perspectiva logosului. Nu divinităţi-

* gr. *Ανάγκη* corespunde latinescului *Necessitas* şi desemnează constrângerea sorţii, fatalitatea.

le supranaturale, ci oamenii sunt strămutaţi în cer — o umanitate deci mai aleasă, investită cu puteri suverane. Religia grecilor a fost mitologia lor, sau oricum a fost generată în ambianţa miturilor şi legendelor tradiţionale. între instituţiile ce s-ar putea numi prin excelenţă religioase au fost cele în care se celebrau misterele orphice şi eleusine.

Vechii greci vor simţi nevoia să înţeleagă în chip raţional miturile şi legendele tradiţionale, ceea ce i-a îndemnat să facă o serie de încercări, lucru foarte important în legătură cu stabilirea genealogiei zeităţilor, să lămurească şi unele probleme care priveau originea şi dezvoltarea universului. Grecii au meditat permanent la cosmogoniile în care relaţia cea mai importantă era aceea dintre oameni şi divinităţi.

La un moment dat, personajele excepţionale vor fi admise după moarte în rândul zeilor (Heracles).

Pericles a înţeles importanţa cultului. El şi-a dat seama că orice dovadă de respect colectiv către zeii Atticii se transformă în afirmarea conştiinţei cetăţeneşti. Zeiţa Athena era principala protectoare a unei cetăţi care salvase lumea grea-că de invazia perşilor. Urmau Apollo, Dionysos, Poseidon şi Hephaistos care polarizau atenţia populara la sărbătorile şi jocurile olimpice.

Oracolul de la Delphi ar putea să ne apară ca o expresie a credinţelor mistice, încărcate de orphism şi de mistere; de fapt, proorocirile Pythiei urmau de regulă chemărilor datoriei şi spiritului cetăţii. Până şi vestitul precept *Μέτρον ἄριστοι (Măsura e cel mai bun lucru)* este tot o expresie a spiritului grec de temperanţă, echilibru şi moralitate a lucrurilor. Pe fundalul liberei cugetări, proprie întregii comunităţi, se va ivi scepticismul sofiştilor, vor apărea şi alte doctrine filosofice, diferite speculaţii dialectice ale cynicilor şi cyrenaicilor care vor potenţa şi mai mult miturile. În perioada clasică, am putea spune, se menţine, în gândirea despre om,

comuniunea pozitivă dintre erou şi lume în interpretarea mitului prometheic. Ipoteza unei ordini fatale, cum ar fi aceea din astrologia chaldeeană, în raport cu care omul apare ca o fiinţă neputincioasă, este înfruntată de greci. Prometheul aeschylean, spre deosebire de cel beoţian, este simbolul revelaţiei şi iniţiativei creatoare, al luptei pentru triumful binelui. Opunându-se voinţei lui Zeus, Prometheus este un învins dar nu şi un înfrânt. Deşi condamnat la o cumplită suferinţă, el obţine o victorie morală. Refuzând supunerea faţă de Zeus, Prometheus descoperă în el însuşi motivele de a se subordona *logos-ul* lucrurilor. Atitudinea sa este într-un sens foarte umană, fiind expresia aspiraţiei spre Binele suprem, ca identitate etică obiectivă căreia i se asociază imanent Frumosul. Este, credem, cel mai elocvent exemplu de reflectare a Binelui, Frumosului şi Adevărului, care vor fi conceptualizate unitar în filosofia lui Platon.

Să încercăm în continuare o sinteză a aspectelor eticului şi esteticului în viziunea clasică greacă, în planul tragediei. *Kalòs kagathós,* întrezărit încă de Hesiodus, se va contura pe deplin la Socrates şi Platon, pentru care Frumosul există doar ca manifestare a ceea ce este moral.

Grecii au văzut în teatru unul din cele mai cuprinzătoare mijloace pentru a zugrăvi viaţa şi societatea. Mai ales în tragedie, ei au păstrat gustul lor clasic pentru linia pură şi pentru simplitate. De altfel, Schlegel, în *Cursul de literatură dramatică,* remarca faptul că operele tragicilor greci ofereau tot atâta satisfacţie ochiului şi minţii.

Apollo este zeul luminii; misiunea lui este să aducă ordine în univers şi în cadrul acestuia să asigure fiecărei fãpturi locul meritat. Cea mai înaltă atribuţie a sa era de a întreţine armonia în Cetate şi în sufletul omenesc. Apollo era autorizat să pună sufletele în situaţia de a se măsura pe ele însele, să liniştească marile tulburări ale cugetului, să cheme conştiinţele în ordinea adevărului şi frumosului. *Γνῶθι σἀυτόν,* („Cunoaşte-te pe tine însuţi") *Μηδέν ἄγαν* („Nimic prea mult"), *Μέτρον*

ἄπασι („Măsură în toate lucrurile!)"[*] . Aceste precepte anterioare lui Socrates vor deveni paradigma socratică menită a semnifica încă o dată, după cum afirmă diferiți gânditori, întreaga filosofic ulterioară despre om. Această filosofie va fi în primul rând de factură etică, având în centru categoriile de Bine și de Frumos.

Prin antinomie relativă față de trăsăturile lui Apollo, grecii din antichitate au atribuit lui Dionysos trăsăturile instinctului pasional care doboară, parcă, ceea ce Apollo conservă în valorile morale ale vieții. Există deci doi poli ai sufletului grec: individualitate în deplina ei stăpânire a mijloacelor de înălțare a ființei umane prin cunoașterea de sine și cunoașterea lumii, precum și dezlănțuirea pasională din natura umană, în baza cărora omul acționează, întrevedem puterea binelui și a frumosului în tragedie prin faptul că autorii nu au urmărit damnațiunea omului ci o înălțare și o înnobilare a lui. Deși uneori învins, omul e mai puternic, decât insuccesele sale sau rezultatul adesea straniu al acțiunilor sale pasionale"[*]. Astfel, Medeea lui Euripides care părăsită de Iason, pentru a se răzbuna pe acesta, își va ucide copii și o va otrăvi pe noua logodnică a soțului său. Medeea este o făptură pasională. Iubirea în ea s-a stins dar a făcut loc unei puternice și orgolioase pasiuni a răzbunării. Simbolică prin ea însăși, atitudinea Medeei atrage atenția mai puțin asupra cruzimii sale cât mai mult asupra comportării lui Iason.

---

[*] Precepte inscripționate pe frontispiciul templului din Delphi și atribuite conform tradiției celor șapte înțelepți, îndemnuri la cunoașterea măsurii proprii, a limitelor individuale în raport cu divinitatea. Diogenes Laertius atribuie lui Thales (sec VI) cugetarea *Γνῶθι σἀυτόν (Cunoaște-te pe tine însuți) p. 73 I, 40*

[*] Nietzsche deduce de aici chiar cele două modalități fundamentale ale tuturor actelor: apollinic și dionysiac. în *Nașterea tragediei,* gândul se desfășoară astfel precum viața grecilor care preferau o artă luminoasă, înaltă și pură în momentele de solemnitate dedicate zeului Soarelui, reprezentat de un tânăr perfect în cvadriga lui de aur [...] în serbările patronate de Dionysos preferau dispozițional plăcerile ușoare în dansuri de *tragoi* și *bacchantes,* adesea obscene, sumbre sau grotești, dacă nu ar fi fost stropite din belșug cu vin păstrat în vestitele amfore de lliyrium...

În cazul Antigonei din creația lui Sophocles vom putea stabili o paralelă cu însuşi destinul lui Socrates. Pentru ambii, spiritul de dreptate este mai presus de rigoarea morală a legilor omeneşti. Sophocles nu face o apologie Antigonei, aşa cum Platon o va realiza pentru magistrul său. în personajul Antigona se anticipă filosofia platoniciană a Ideilor; sacrificându-se, eroina îndeplineşte cu simplitate datoria. Moralitatea sa este de o dimensiune supraomenească. Atunci când declară: „m-am născut ca să aduc în lume iubire, nu ură" - are în vedere datoria ei față de fratele mort, mai mult decât sentimentele de dragoste față de Hemon.

Însăşi viața ei s-a țesut din devotamentul pentru alții. Datoria față de ceilalți ca şi față de legea morală (să nu-l uităm pe Socrates şi legea morală a conştiinței privind dreapta slujire a Cetății), i-a poruncit să uite de sine; şi astfel găsim în misiunea ei o frumusețe severă, de proporții eroice. Aceasta se păstrează până la sfârşit; spre grota unde va fi închisă, Antigona va păşi demnă, fără ezitările ori regretele oamenilor obişnuiți. **Ideea e mai puternică în ea însăşi decât sentimentul.**

Tragedia *Oedip rege* privită în raport cu celelalte piese sophocleene, e mai bogată în evenimente şi în situații neaşteptate. Totuşi, conținutul moral predomină şi aici. După ce Oedip află groaznicul adevăr, se autopedepseşte înfăptuind astfel justiția propriului său eu. După Sophocles, există o ordine morală a lumii, o justiție imanentă care pedepseşte pe cei răi şi răsplăteşte pe cei buni, deşi pedeapsa divină, neispăşită la vremea sa de către vinovat, se transmite implacabil asupra urmaşilor, care vor suferi, lipsiți fiind de conştiința vinovăției. Justiția divină există şi acționează cu forța fatalității, deşi muritorului de rând îi rămân ascunse rațiunile şi mecanismele ei. În *Oedip* vedem că oricât ar fi de crudă o nenorocire, nu avem voie să disperăm. Conştiința acestui erou nefericit şi tenacitatea sa rămân până la capăt însetate de adevăr şi de frumos.

Legea morală implacabilă este dominată de claritatea şi măre-

ția spiritului attic. Destinul asumat de grupul personajelor susține din interior opțiunile individuale; conștiința de sine se obiectivează în fapte. Omul devine erou prin asumarea senină a destinului tragic, nu înainte de a înfrunta tot ce este irațional.

Oedip știe că va fi înfrânt prin predestinare, dar nu i se supune, își înfruntă destinul dar cade eroic în meandrele lui.

Măreția eroului tragic constă în aceea că, provocând mila și frica, va „contamina" publicul în sensul unui *kátharsis*. Compătimirea duce la *φλανϑϱωπία (philanthrvpia)* ! Suferința și căutarea nestăvilită a Dreptății ca o virtute justițiară - Adevărul ca simbol al existenței omenești autentice - toate acțiunile lui Oedip sunt forme de reprezentare pentru *kalokagathia*. Se configurează deja dimen-siunea clasicismului în artă (literatura dramatică) europeană din perspectiva epocilor moderne.

În *Oedip* vom observa și anticiparea sentimentului iubirii de ceilalți, sacrificiul creștinilor sanctificați. Ecourile ajung în civilizația medievală și renascentistă sau în spațiul și timpul neoclasic până în veacul nostru. Rezonanța *kalokagathiei* antice întruchipează și caracterul umanist al filosofiei și artei clasice elene.

Tragedia clasică greacă are o structură arhitecturală severă; deosebim în ea ordine, concentrare, proporție, echilibru — o lumină care dă tuturor acestora înălțime și gravitate. Aceleași impresii pe care ni le oferă, în meditațiile noastre, Parthenonul. Totodată, ne aflăm și într-o lume a înălțimilor morale; observația profundă, gândirea, toate acestea își aduc contribuția lor esențială, fără ca vreuna din ele să perturbe euritmia, impresia generală de armonie degajata de clasicismul grec. Așa cum în arta statuară s-au stabilit canoanele frumuseții fizice omenești, tot așa putem spune că în arta dramatică s-a configurat măsura sufletului omenesc, puterea lui de a se realiza pe sine prin suferință, prin iubire, prin tăria de a rămâne el însuși în victorie ca și în întrângere, prin decăderea lui până la crimă ca și prin aspirația continuă spre înălțimi și purități morale. În ciuda

tuturor părerilor sale despre tragedie exprimate în *Republica,* Platon afirmă totuşi, că poeţii au exprimat, în legătură cu omul, nu efemerul, ci eternul uman.

Din punct de vedere istoric, după victoria împotriva perşilor şi după moartea lui Pericles (epoca în sens cultural se extinde în timp), războiul peloponesiac va determina o nouă perioadă în viaţa *pólis-ului.* André Bonnard îşi intitulează sugestiv capitolul care tratează istoria civilizaţiei greceşti „epoca de aur care se întinde pe cincizeci de ani şi nu mai mult — a doua jumătate a secolului al V-lea".

în filosofie, însă, cum vom vedea, în secolul al IV-lea, Platon şi Aristotel îşi vor elabora scrierile lor, vor străluci în spirit, vor funcţiona cele două şcoli filosofice atheniene. In opera acestor continuatori ai socratismului se îmbină eticul cu esteticul; creaţia acestor mari gânditori ocupă un loc principal şi în filosofia socială a epocii. Ca să anticipăm: proiectul utopic de organizare socială a statului platonician este o încercare de negare a realităţilor social-politice din cetăţile greceşti specifice perioadei de decădere. Aproape patruzeci de ani de război coexistă cu epoca clasică, epoca de aur a civilizaţiei şi culturii elene. Sunt în fapt războaie de cucerire şi de dominaţie. In războiul peloponesiac taberele, cea atheniană mai ales, sunt divizate în partide adverse:aristocraţia şi reprezentanţii demosului. Adesea, cea mai slabă dintre partide pactizează cu conducătorii taberei duşmane şi uneori trădează interesele Cetăţii. Când Athena este asediată şi constrânsă a capitula prin foame în 404, hegemonia atheniană rămâne doar o ficţiune inoperantă. I s-a impus „Tirania celor Treizeci". Este începutul unei noi ere.

Dezechilibrul social şi politic va duce la tulburarea scării valorilor. în Cetate averile, banii şi lupta nesăbuită pentru putere par să eludeze valorile morale şi filosofice. In această confuzie şi răsturnare a aspiraţiilor colective nu mai este loc pentru paideutică şi *kalokagathía* decât întâmplător, sporadic şi aproape numai în mediul unor învăţaţi care preferă

„exilul in conştiinţa de sine" **decât** spiritul civic.

Orthopragía lui Socrates ni se pare primul act al noii perioade care denunţă o gravă zdruncinare a dreptei judecăţi atheniene sau mai degrabă faptul că „spiritul era un lux în această epocă". O stare de nesiguranţă, prezenţa sycophanţilor şi demagogilor ne este înfăţişată de Aristophanes în piesele sale. Cleon, personajul din comedia ***Cavalerii*** este prototipul corupţiei, demagogiei şi a decăderii spiritului civic. Întreaga creaţie a lui Aristophanes zugrăveşte profetic ceea ce va deveni democraţia atheniană şi elenă în general - pe la mijlocul secolului al IV-lea.

Politic, Athena, la jumătatea veacului al IV-lea, se va resemna cu pierderea unor cetăţi confederate. După „războiul aliaţilor" din 375 şi după pacea cu Persia din 355, Athena mai menţine doar Eubeea, Micile Cyclade, câteva porturi din Thracia şi Cleruhiile din Lemnos, Imbros şi Samos. Aceasta era situaţia Athenei când Philip al II-lea vine în Grecia. Spiritul civic scăzuse simţitor, scepticismul sofiştilor, demoralizarea pricinuită de războaie, îmbogăţirea excesivă a unora ca şi permanenta instabilitate politică au dus la slăbirea sentimentului patriei. Armata cetăţenilor este înlocuită cu armata de mercenari. În 338, la Cheroneea, falanga macedoneană înfrânge atât pe athenieni cât şi pe thebani, fapt ce a constituit sfârşitul Greciei libere.

Alexandru Macedon, exponent al unei noi epoci, pune capăt perioadei clasice. Importanţa şi continuitatea epocii clasice în sensul echilibrului valorilor este atât de mare nu numai istoric, dar mai ales spiritual, încât filosofia lui Socrates, Platon şi Aristotel pare să rămână „indubitabil" paradigma gândirii elene.

Am desprins mai înainte doar unele aspecte ale situaţiei sociale din Athena; revenim asupra gândirii filosofice de la sofişti până la Aristotel, pentru a reliefa alte impor-tante tendinţe ale ei.

Spiritul critic faţă de filosofia tradiţională şi faţă de credinţele încetăţenite prin puterea timpului a fost inaugurat de şcoala sofişti-

lor. Termenul *σοφιστής (sophistes)* desemna la început un învăţat sau un gânditor priceput într-o ştiinţă ori în mai multe, termenul acesta poate fi echivalat cu românescul „deştept". Sofiştii au adus în discuţie tradiţiile religioase şi chiar organizarea statului şi a societăţii. Cercetătorii menţionează că odată cu sofiştii s-a inaugurat „secolul luminilor *ante datum"*. Problemele de morală s-au bucurat de un interes deosebit mai ales în activitatea lui Protagoras, Prodicus, Hippias, Antiphon... Sofiştii au adus în această privinţă o viziune relativistă, precum şi gândirea bazată pe dialog. Observaţiile culese cu prilejul călătoriilor, le-au întărit convingerea despre opoziţia dintre judecăţile morale impuse de tradiţie sau convenţia socială şi ceea ce reflecţia individuală, raţională şi critică considera a ti bine; orice lege umană are un caracter convenţional.

Din filosofia lui Protagoras desprindem scepticismul său dual: „despre zei nu ştim nici dacă sunt, nici dacă nu sunt şi nici cum arată". Protagoras şi ceilalţi sofişti au extins libera cugetare opunând-o prejudecăţilor pentru a determina autonom şi cu o motivaţie laică normele adevărului şi conduitei morale.

Sofiştii şi Socrates pot fi consideraţi participanţi la o operă comună, însă prin mijloace diferite, urmărind scopuri opuse. îndemnând mintea omenească la continui cercetări, au stimulat spiritul de adevăr şi de căutare a unui ideal social şi moral. ·Sensul etic al tezei lui Protagoras: „individul este măsura tuturor lucrurilor — a celor ce sunt precum că sunt, a celor ce nu sunt precum că nu sunt", trebuie apreciat ca fiind de factură umanistă. „Cele ce nu sunt cum că nu sunt", această sintagmă poate însemna că „lucrurile ar trebui să fie cum trebuie să fie, adică ideale". Individul limitat fizic şi temporal are în vedere în manieră proiectivă perfecţiunea, infinita perfectibilitate, structura ideală sau construcţia abstractă a lucrurilor şi relaţiilor. Fiinţa raţională („pozitiv orgolioasă") năzuieşte, dincolo de elanul sau de căderea sa, spre o metafizică sau o realitate existenţială definite prin Bine, Adevăr şi Frumos.

Prin prisma acestei finalităţi, interpretăm noi în contemporaneitate valorile sau nonvalorile actualului, prezentului.

În recursul la antichitatea clasică în ansamblu, vom mai remarca: chiar în cazul filosofilor cynici puterea revelatoare a adevă-rului face posibilă critica şi depăşirea „întru" - aşa cum ar trebui sa fie, aşa cum ar putea să fie, cum s-ar cuveni moral să fie lumea omului şi a faptelor sale. Spre deosebire de modul nuanţat al cyrenaicilor, al hedonicilor, al cynicilor, dogmaticii din epoca postclasică antică au ridicat modelul lui *kalòs kagathós* la rangul de tipar asupritor, care, în numele idealului, este în stare să „persecute" realul. Aşa s-a întâmplat, de pildă, în creştinismul primar*. Ideea *kalokagathiei,* scoasă din contextul ei grecesc, printr-o hipostaziere pragmatistă în viaţa socială, ca paradigmă a puterii, a fost transformata în contrariul ei.

Contestând pretenţiile aristocraţiei, în anii de mijloc ai perioadei clasice, sofistul Lykophron arăta că privilegiul sângelui nu este decât un artificiu verbal. Barbarul nu diferă de grec, „natura nu cunoaşte sclavi", iar puterea stăpânului are drept unic fundament, forţa consacrată prin lege. Opinia unor sofişti de orientare democratică este că sclavia ar trebui cel puţin limitată, urmare firească a recunoaşterii egalităţii naturale dintre

* Aşa, de exemplu, chiar împăratul Constantin cel Mare, care prin edictul de la Mediolanum a legiferat creştinismul ca religie oficială, a uitat sau a "negat" spiritul toleranţei creştine, de sorginte kalokagathică. împăratul a decis ca fiica sa, ce păcătuise prin adulter, să fie pedepsită printr-o moarte teribilă. A hotărât să fie înecată într-o cadă cu apă fierbinte! Ce poate fi mai antitetic, antiuman şi anticreştin în acest gest, ignorându-se virtutea iertării? Ce poate compromite mai mult dogma decât excesele sale prin suprimarea fiinţei reale, fiinţa care prin însăşi definiţia biblică este întinată. Distrugerea sau suprimarea aproapelui se plăsmuieşte uneori în numele unei abstracţii care se doreşte a fi deifică, perfectă deci; în fond, actul în sine este antiuman. Mai mult, a ucide, a suprima o fiinţă vie este un act antidivin. Numai Dumnezeu Creatorul are puterea de a da şi a lua viaţa - ca parte a creaţiei Sale! în virtutea aceloraşi dogme a acţionat Inchiziţia. Mai directă şi "eficientă" a fost Revoluţia burgheză din Franţa, care a inventat ghilotina. Şi, în numele moralei noi, burgheze, măsurile anticlericale şi antifeudale au dus la multă vărsare de sânge. în timpul războiului civil din Rusia şi multe decenii după aceea, autoritatea draconică a sistemului totalitar comunist a dus la suprimarea libertăţilor cetăţeneşti, printre care şi libertatea de a nu te abate de la "morala proletară". Exigenţa în acest domeniu - în ţările cu regim totalitar - s-a configurat practic prin acţiunea tribunalelor, comisariatelor de securitate, organizaţiilor de stat, aşa încât, paradoxal, au fost suspectate şi pedepsite aproape toate formele de iubire omenească: iubirea ţăranului faţă de pământ, iubirea faţă de biserică sau sentimentul civic al celor din spaţiul geopolitic tradiţional sau istoric...

oameni.

Vechii sofişti au adus contribuţii în răspândirea ştiinţei şi a unei concepţii raţional dialectice şi relativiste despre lume şi adevăr. Scopul lor principal a fost, nu de a descoperi noi adevăruri, ci de a comunica cunoştinţe, folosind calea dialectică şi dialogul accesibile mulţimii. Hegel aprecia activitatea lor iluministă. Mai mult decât răspânditori de înţelepciune, sofiştii au fost cei care şi-au dat seama de necesitatea abordării vieţii interioare, reuşind printr-o observaţie mai puţin rigidă a vieţii să schiţeze un nou centru de interes, dincolo de cosmosul natural, adică fiinţa umană. Imaginea acestuia, omul ca atare, se detaşează, cu trăsăturile sale distincte, faţă de sfera impersonală a lumii fizice. Este, în acelaşi timp adevărat, că în excesivul lor spirit critic şi preocupaţi mai ales de latura utilitară a activităţii lor — ca maeştri de retorică — sofiştii au respins orice doctrină sistematică. Scepticismul (mai ales la sofiştii târzii, contemporani cu Socrates şi Platon), merge până acolo încât consideră că nu ar exista mijloace de a distinge între bine şi rău, între just şi injust, între adevăr şi eroare; se poate susţine orice teză, pentru că adevărul se află de partea aceluia care ştie să argumentaze mai bine. De aceea, Aristophanes şi Socrates îi critică - primul cu mijloacele comediei, al doilea prin dezbaterile sale dialectice şi maieutice. Sofiştii oferă arme doritorilor de parvenire politică, iar în atmosfera de declin politic şi moral datorată războaielor, cosmopolitismul şi indiferentismul faţă de Cetate, reprezintă îndemnuri la eludarea virtuţilor autentice.

O învăţătură sistematică asupra conştiinţei de sine a omului a înfăptuit Socrates. Prin preceptele sofiştilor, care înlăturau orice criteriu obiectiv de fundamentare a unei discipline morale, se ajunge la negarea oricărui ideal moral. Starea tineretului este ameninţată, de aceea un sculptor îşi abandonează atelierul său şi, prin discuţii, urmăreşte sa cultive dragostea pentru adevăr, bine şi frumos. Este Socrates, fiul lui Sofronyscus — sculptorul şi al moaşei Phainareta. Socrates - în-

vățătorul iubit al lui Platon.

Socrates demonstrează necesitatea științei moralei, știință de valoare universală a disciplinei intelectuale, concentrându-și efortul spre stabilirea normelor în funcție de care pot fi recunoscute valorile etice.

Concepția socratică sistematizează și „rațiunea practică", care îl face pe om să se detașeze de individualitatea egoistă pentru primatul binelui, frumosului și justiției, pentru prețuirea virtuților civice. Morala este una, universal valabilă, sau nici una. Socrates aplică procedeul inductiv care, pornind de la faptele observate empiric, stabilește normele conduitei. Știința moralei nu mai este pusă la îndoială și contestată ca în cazul sofiștilor. Principala preocupare filosofică pentru Socrates este viața interioară, fără a fi negată existența obiectivă a lumii exterioare. Utilitatea practică și, în primul rând utilitatea morală, validează știința. A căuta să descoperi secretele mecanicii divine, așa cum făcuse Anaxagoras, este o nebunie și o impietate precum și o imposibilitate. Știința nu este frumoasă decât atunci când ne arată ce și cum trebuie să facem.

Socrates dorește o ordine rațională bazată pe armonia dintre convingeri și acțiuni, drept condiție primordială a vieții morale. Imperativul *Γνῶθι σαυτόν (Gnóthi sautón) "Cunoaște-te* pe tine însuți", presupune eliberarea de eul egoist în vederea participării depline la legea morală. Cine nu a ajuns la stadiul înțelepciunii reflexive, nu ajunge să cunoască binele pentru a-l înfăptui. A tinde spre acel mod de înțelegere a vieții și îndatoririlor morale în care gândul și fapta, adevărul și binele, rațiunea și voința fuzionează într-o unitate indisolubilă — acesta pare a fi înțelesul ultim, supremul mesaj al înțelepciunii socratice.

În accepție socratică, adevărul există deja în conștiință, de unde trebuie scos la iveală prin arta maieutică. Aceasta se îmbină cu

ειρωνεία (eironeia) socratică. Despre rolul "ironiei" socratice ar mai trebui adăugat ceva. Principala funcție socială a învățăturii sale este cultivarea virtuții. Prin dialogul filosofic se pornește de la cazuri particulare tinzând la formularea unor definiții de valoare obiectivă și universală care să se impună cu claritate tuturor conștiințelor. Despre metoda lui Socrates, Aristotel scrie în *Metaphysica:* „Socrates a redus cercetările sale la morală și cel dintâi s-a străduit să dea virtuților morale definiții generale; căci de fizică s-a preocupat prea puțin... sunt două lucruri care e foarte just să se atribuie lui Socrates: raționamentul inductiv și definiția prin general, or, acestea sunt două procedee prin care se asigură fundamentul științei"[14]. înclinat spre abstractizare la nivelul cercetării, Socrates a acordat cea mai mare atenție utilității practice; a fost un pedagog în adevăratul înțeles al cuvântului. Socrates este un model paideic pentru gândirea socială elenă precum și pentru posteritate. Termenul *παιδεία (paideia)* este sinonim cu *Bildung* în germană și se identifică semantic în românește cu *formare.* Despre formarea civică prin aprofundarea „universului interior" și în perspectiva Binelui și a Virtuții aflăm esența învățăturii socratice.

În același timp, vom arăta că Socrates avea credința că se poate ajunge la stabilirea unor noțiuni de valoare obiectivă prin analiza atentă a subiectivității, a conștiinței individuale. Teoria sa despre concept este de fapt subordonată unei perspective raționaliste ale cărei roade se vor manifesta din plin în opera celui mai însemnat discipol al său — Platon*.

Platon va dezvolta o metafizică raționalistă deasupra universului fenomenal dat de simțuri, antrenat în fluxul unei permanente deveniri. Platon construiește un edificiu al Ideilor absolute, o lume a permanențe-

* De fapt, prin Platon - din *Dialogurile de tinerețe* - îl cunoaștem și pe Socrates.

lor eterne, imuabile. Omul se poate apropia de lumea Ideilor pe calea unei dialectici ascendente şi mai ales a reamintirii, *ἀνάμνησις (anámnesis)*, „amintirea" din lumea Ideilor. Ţinta supremă spre care aspiră omul este Ideea Binelui - scop ultim la care tot ceea ce este şi tot ceea ce devine aspiră permanent.

Binele este deasupra tuturor Ideilor, se află în unitate cu Frumosul, este principiul de cunoaştere dar şi normă a conduitei morale.

Consecvenţi planului nostru că în gândirea filosofică există o logică, o continuitate şi că nu vom putea explica în continuare teoria Binelui şi Frumosului dacă nu urmărim antecedentele platonismului precum şi marele progres înfăptuit prin gândirea aristotelică în problemele cunoaşterii universalului, ale relaţiei dintre particular şi general, încercăm a sintetiza evoluţia cugetării filosofice căreia i se integrează nemijlocit problemele omului şi ale moralei. Conţinutul principal al gândirii platoniciene din acest punct de vedere este identitatea Binelui, Frumosului şi Virtuţii.

Xenophon, contemporan cu Platon, remarcă în *Memorabilele* sale complexitatea la care ajunsese speculaţia filosofică: "printre acei pe care îi preocupă natura universalului, unii cred că existenţa este unică, alţii că este infinită în număr; aceştia, că totul este necontenit în mişcare, aceia, că nu s-ar mişca nimic, unii că totul se naşte şi piere, alţii, că nimic n-ar putea nici să se nască, nici să piară"[15].

În sensul idealului etic platonician, realitatea pură este aceea a valorilor ideale care domină lumea trecătoare a lucrurilor sensibile. Aşadar. Ideile platoniciene sunt modele ale lucrurilor, structurile lor permanente în afara lumii sensibile. Ideea platoniciană nu este conceptul mental, care logic ar reprezenta proprietăţile esenţiale ale lucrurilor. Ideea este un model şi principiu generator nu numai al lucrurilor materiale, ci a tot ce există. O tragedie sau un templu ori pur şi simplu un discurs frumos (cu conţinut riguros educativ) au ca notă comună calitatea de a fi frumos —

de a participa la esenţa Frumosului, la ideea de Frumos, la Frumuseţea în sine.

Ideea platoniciană mai are încă o caracteristică şi anume că este noncontradictorie şi suficientă sieşi. Să nu credem că Ideile platoniciene există undeva "deasupra", în afara lucrurilor sensibile. Astfel de înţelesuri au complicat un timp explicarea termenilor. Platon se exprimă metaforic atunci când spune că lucrul sensibil este copie *, umbră a Ideii; Ideea este raţiunea de a fi a ceva, ea însăşi nu are nevoie de altceva pentru a exista; este în sine, *ontos ón (óντως ou)*.

Platon are meritul de a fi pus întâia dată problema raportului dintre general şi particular. El a intuit dialectica afirmaţiei şi a negaţiei, a pregătit drumul lui Aristotel în descoperirea principiilor logicii formale, a structurii silogismului. Ideea platoniciană este hipostazierea universalului şi suficientă sieşi.

Semnificaţia cea mai înaltă a sistemului platonician constă în dorinţa lui de a promova un sistem armonios ontologic şi gnoseologic, bazat pe ideea unică de Valoare, ce poate lua diverse întruchipări: Virtute, Justiţie, Armonie, Frumos... Platon va trece aşadar de la teoria etică a Virtuţii la teoria ontologică a Ideilor. In acest mod înţelege filosoful sfera valorilor morale sau estetice autentice, cu încărcătura de stil poetic şi metaforic, specifice scriitorului Platon.

Din gândirea filosofică de până la Aristotel se desprinde următoarea contradicţie: principiul unic, indeterminat, intransformabil la antecesorii lui Platon sau model şi substanţă pentru lucruri la Platon. Dacă este unic sau model, cum poate fi şi substanţă? Dacă decade din condiţia de principiu, nu mai e principiu, iar dacă nu, cum mai funcţionează sub-

* La Platon *mimesis*, "imitaţia", este de două genuri: *mímesis per phýseos (μίμησις κατά. φύσιν)*- adică imitaţia după lucruri şi *mimesis per psyché (μίμησις κατά ψυχήν)* - adică imitaţia după sufletul omenesc; într-un termen modern, lirica. în concepţia sa finală despre artă şi artişti, filosoful athenian, în cadrul praxisului social, arată că ar trebui izgoniţi din Cetate acei imitatori de lucruri, plăsmuitori şubrezi de "umbre ale umbrelor" şi merită cu adevărat să fie păstraţi şi cinstiţi de către public acei artişti care lucrează întru ideal, adică după idei şi gânduri folositoare Cetăţii şi moralei sale.

stanțial?

Răspunsul avea să-l dea Aristotel care, deși separă teoretic materia de formă, acestea se atrag și se realizează ontologic numai coexistând, numai într-un întreg, în întregul substanței. Dacă din perspectivă metafizică, materia și forma sunt entități distincte, de pe pozițiile filosofiei secunde, ale fizicii, materia și forma ne apar ca dedublări ale unui tot unitar.

Față de teoria Ideilor absolute, conform căreia esențele "universale" ar putea exista independent de realitățile singulare, Aristotel analizează raportul dintre general și particular, dintre universal și particular.

Teza platoniciană despre participarea imitativă la Idei, prin care ar lua naștere lumea concretă sensibilă, are o deosebită valoare metafizică - aceea a explicației prin model.

Principiul fundamental al *Fizicii* aristotelice constă în recunoașterea caracterului real și obiectiv al materiei și mișcării. Numai de la experiență, de la omul concret se poate ajunge la noțiunea de om în general. Așadar, în dialog cu mentorul său întru filosofie, Aristotel a arătat că este necesară trecerea de la individual la general, faptul că generalitatea, ca realitate obiectivă nu poate exista prin ea însăși într-o formă de sine stătătoare, ci se află într-un raport de interdependență indisolubilă cu individualul ca sumă a sa claseală (generalitatea este suma unei clase de obiecte, fapte, relații). Menționăm contribuția aristotelică - un gen de aducere pe pământ a procesului de cunoaștere și de creație filosofică. în raport cu ontologia platoniciană, este necesar să resemnificăm concepția artistotelică despre materie. Caracterul teleologic al evoluției lumii sublunare are drept scop forma formelor, Primul Motor, identificat ulterior cu Divinitatea.

Spre deosebire de Platon, filosoful din Stagira accentuează

punctul de vedere al transcendenței pentru a-l substitui cu acela al imanenței. Binele nu mai reprezintă un principiu absolut și abstract, ci unul relativ, deoarece atunci când se referă la om, Aristotel nu poate concepe alt bine decât binele uman.

Concluzia umanistă este că Binele, identic cu Frumosul, nu trebuie căutat într-o lume transcendentă ci în Cetate - ca realitate politică superioară.

În sens figurativ se poate spune că *Πολιτεία τῶν Ἀθηναίων,* adică Cetatea athenienilor, este forma obiectivată a filosofiei lui Socrates, Platon și Aristotel în spiritul democrației elene. în virtutea respectului față de adevărul prim, se cuvine a reveni de fiecare dată la izvoare. In demersul nostru să pornim *ab Iove**, de fapt de la Platon, care are meritul să fi redat posterității într-o formă scrisă învățătura lui Socrates, pentru care forma Binelui este Frumosul, iar Binele acceptabil este numai acela săvârșit în limitele Dreptății. Se cuvine să interpretăm că un astfel de bine exprimat în forma ideală, adică adecvată conținutului său, adică formei (sociale) frumoase, nu poate fi decât prielnic Cetății, sau, cum am spune astăzi, societății umane. În acest punct, *paideia* platoniciană și cea aristotelică se întâlnesc și conlucrează în cadrul pólis-ului athenian.

Gândirea socială clasică, mai ales prin concepția lui Aristotel despre morală și politică, ilustrează faptul că rolul cel mai important în educația civică îl are arta politică.

Știința despre Binele și Frumoșul făurite prin însăși acțiunea oamenilor, membri ai Cetății, este o moștenire tot atât de valoroasă ca și ontologia sau gnoseologia Aristotelică. Deși istoricește civilizația clasică apólis-\A\n intrase în declin, gândirea socială, filosofică, a atins punctul său cul-

* De la Jupiter

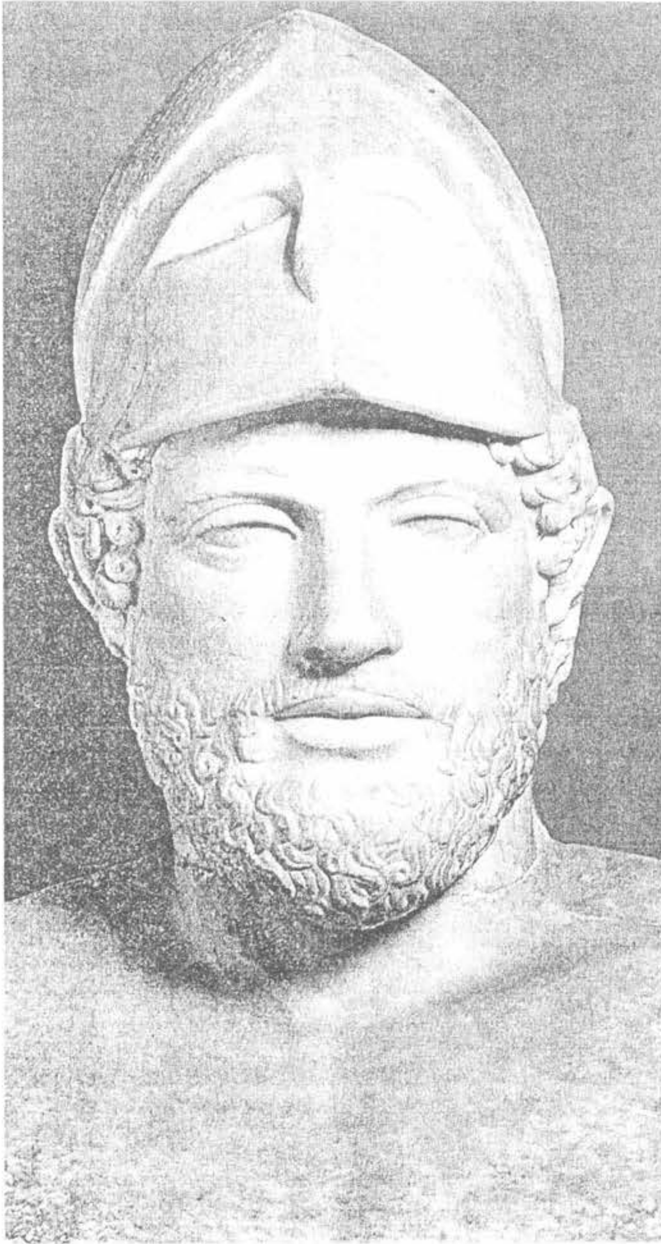
minant prin cugetarea lui Aristotel. In spiritul cugetării unui tânăr cercetător filosof ieşean, ne însuşim punctul său de vedere care pare să aibă semnificaţia unei explicaţii paradigmatice: "Naşterea filosofiei în Grecia antică a însemnat o mutaţie calitativă faţă de tot ceea ce s-a petrecut până atunci în istoria gândirii. Filosofii, plasând esenţa realizării fiinţei umane în raţiune, vor iniţia un proiect de reformă a vieţii spiritului în miezul căruia se află ideea universalistă... în acest context a luat fiinţă cunoaşterea de tip contemplativ *θεωρία (theoría)* care opera cu un registru al întemeierii dinspre unu spre multiplu, de la principiu la manifestările acestuia, de la absolut spre relativ, de la etern spre istoric — adică de la superior spre inferior - modalitate de configurare a spiritului ce va domina cultura europeană timp de mai bine de două milenii şi care — de la Thales, prin peripatetismul târziu — ne va duce până în Renaştere, constituindu-sc în ceea ce se va numi modelul ei tradiţional".[16]

Problematica Binelui şi Frumosului, categorie unitară al cărei gen proxim este "conştiinţa socială a epocii", a devenit o preocupare filosofică distinctă din momentul trecerii de la "filosofia naturii la filosofia omului".

Socrates, resemnificând profund reflecţia despre om, pune problema, Platon şi Aristotel o transformă în însăşi esenţa filosofiei clasice elene. Unitatea dintre Bine şi Frumos va rămâne trăsătura fundamentală a clasicismului.

NOTE

1. A. Croiset, *Les democraties antiques,* Paris, Flammarion, 1909, p. 1.
2. *Ibidem,* p. 16.
3. Robert Flacelicre, *Viaţa de toate zilele în Grecia secolului lui Pericle,* Bucureşti, Editura Eminescu 1976, p. 237-240 passim.
4. Apud G. Glotz, *Cetatea greacă.* Bucureşti. Editura Meridiane, 1992, p. 5.
5. *Ibidem,* p. 10-11.
6. *Ibidem,* p. 16-17.
7. *** *Enciclopedia civilizaţiei greceşti.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p.
8. Andrc Bonnard, *Civilizaţia greacă,* I, *De la Iliada la Pantheon,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1967, pp. 119-120 passim.
9. V. în acest sens Andre Bonnard. *op. cit.* , p. 201-202.
10. Ap. Constantin Marin, *Filosofia antică greacă şi romană, Filosofia greacă p'nă la Platou,* Editura Universităţii "Al. I. Cuza", Iaşi, 1994, p. 168.
11. *Ibidem,* p. 169-170.
12. *Ibidem,* p. 179
13. Ernest Stere, *Artă şi filosofie.* Iaşi, Editura Junimea, 1979, p. 12,
14. V. Aristotel, *Metafizica,* trad. rom. . Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p. 409.
15. Ap. Ernest Stere, *Istoria doctrinelor morale,* I, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977, p. 178.
16. Marius Dumitrescu, *Descartes sau certitudinile îndoielii,* Iaşi, Editura A 92, 1996, p. 203.



Pericles

CAPITOLUL II

BINELE ŞI FRUMOSUL ÎN FILOSOFIA LUI SOCRATES ŞI PLATON

Scopul fundamental al întregii cugetări socratice şi platoniciene este realizarea *fericim,* iar aceasta nu se poate înfăptui decât prin cultivarea unor valori: *Binele, Frumosul, Adevărul, Virtutea, Măsura,* „mai exact, a unui principiu de Valoare în care sunt date toate aceste ipostaze"[1].

Καλοκἀγαθία (kalokagathia) nu cuprinde doar simpla asociere a două noţiuni *(καλός-* „frumos" şi ἀγαθός-"bun"), ci reprezintă o condiţie axiologică unică având două valenţe. Omul se „purifică" (se eliberează de pasiuni), trăieşte sentimentul armoniei aspirând spre Binele în sine ca în faţa unei opere de artă, iar Frumosul însuşi este implicat *kátharsis-ului.* „Consecvenţa non-contradictorie a discursului logic ar satisface în acelaşi timp prin armonia ei simţul nostru estetic, iar prin puritatea ei aspiraţia noastră către Bine"[2]. Aşa cum conceptul unitar ne apare la Platon, fundamentat pe raţiunea ştiinţei şi nu pe baza simplei opinii, *δόξα (dóxa),* prin cugetare aleasă, ajungem la Absolut, Perfecţiune sau Divin*.

* Aşadar prin *philantropia* şi *dógmata*

Deoarece este o filosofie cu scop etic şi uman, învăţătura socratică despre Bine, Frumos, Just, Armonie, Virtute ar urma să fie subordonată dobândirii fericirii oamenilor.

Deşi Platon nu consacră aceste valori oamenilor reali, ci unor oameni în general, dar, după părerea noastră, conţinutul axiologic nu este diminuat. Platon este consecvent sistemului său filosofic, raportului dintre lumea inteligibilă şi lumea sensibilă.

Originea teoriei Ideilor este de factură etică. La baza sistemului filosofic platonician se va instala aşadar doctrina Ideilor care este fundamentată teoretic gnoseologic, sociologic, politic, etic şi estetic în *Dialogurile* sale — operă fundamentală clasică anterioară cugetării aristotelice.

Kalokagathía, unitatea şi semnificaţia complexă a conceptului, poate fi dezvoltată pentru întreaga filosofie clasică elenă.

Principial asemănătoare, gândirea socratică şi platoniciană despre Bine şi Frumos se deose-beşte totuşi prin nuanţe care se individualizează epistemic:

- Socrates a pus problema binelui moral — aşadar, orice act de cunoaştere a binelui este îndeplinit spre un scop educativ, util.

- Gândirea sa nu este determinată ontologic şi gnoseologic de o separaţie a lucrurilor sensibile de inteligibile. Creatorul filosofiei „conştiinţei de sine" şi a dialecticii maieutice are ca referinţă şi scop ameliorarea condiţiei obiective morale.şi civice a semenilor săi.

- Platon reia ideile socratice cu intenţia de a crea o ştiinţă a Binelui, cu corelativele sale, desăvârşind-o printr-un sistem teoretic în care ştiinţa universalului se desăvârşeşte ca atare. Platon depăşeşte condiţia utilului socratic ajungând la un progres în definirea esteticului.

Cunoaşterea binelui este condiţie necesară şi suficientă la Socrates; Platon urmăreşte soluţii de aplicare a binelui, uneori, prin construcţii politice utopice cum ar fi în *Republica* sa.

Teoria binelui şi frumosului este unitară în cugetarea filosofilor

greci întrucât, arată R. Bayer, „reflexia anticilor asupra Frumosului se orientează aproape invariabil spre *kalokagathia*, ca şi cum Binele ar fi fost fără încetare scopul ultim al cercetării"[3].

Sursele cunoaşterii gândirii socratice le avem în Xenophon, Platon şi Aristotel. Mai multă fidelitate, se pare, faţă de ideile proprii ale lui Socrates aflăm la Xenophon, iar mai multă obiectivitate la Aristotel.

Despre *Dialogurile* timpurii, cercetătorii demonstrează că ideile sunt ale magistrului, urmând ca de la *Hippias Maior* şi *Gorgias*, Platon să-şi dezvolte propria sa metafizică.

În Athena viaţa publică, democratică, ca şi condiţiile ce trebuiau să le îndeplinească oamenii politici, au dus la creşterea influenţei sofiştilor.

Imaginea lui Socrates la Aristophanes este mai mult decât o figură de stil în genul comediei. Socrates este in mod eronat asimilat sofiştilor. Conservator, în sensul nostalgiei vechilor tradiţii şi a vieţii de la ţară, Aristophanes nu avea cum să observe şi faptul că Socrates „nu pluteşte cu capul în nori"*, ci problemele care îl preocupă sunt ale colectivităţii din care face parte el însuşi, cu viaţa şi gândirea proprie[4].

Viaţa politică atheniană luase o orientare greşită. Sofiştii îi învăţau pe elevii lor retorica, astronomia şi celelalte ştiinţe şi arte ale timpului când aceştia ar fi avut nevoie să deprindă virtutea. Fără virtutea tuturor cetăţenilor şi mai ales a celor care conduc statul, acesta se ruinează. Pentru a îndrepta lucrurile şi pentru respectul faţă de adevăr, Socrates devine educator. El este convins că viaţa publică a Athenei nu se poate îndrepta decât prin afirmarea morală a cetăţenilor.

Principiul este să ştii în ce constă binele şi, de aici, implicit, practicarea virtuţii. Condiţionarea binelui este determinată de o foarte atentă cântărire a lucrurilor şi de stabilirea adevărului prin definirea fiecărei vir-

* Ipostază comică plăsmuită de Aristophanes în *Norii*: Socrates apare în prolog suspendat cu funii şi plutind deasupra ucenicilor săi într-un coş mare de rufe. Imaginea a fost reluată de Shakespeare în Nevestele vesele din Windsor, numai că în coş apare Falstaff - "filosoful şi sfătuitorul regelui".

tuţi în parte.

Ştiinţa binelui, în sens socratic, se realizează în practicarea virtuţii. Această doctrină nu era decât o teorie a virtuţii elaborată cu scop practic, educativ[5].

Mijlocul de a cunoaşte şi înfăptui Virtutea şi Binele este cunoaşterea de sine; „cunoaşterea a ceea ce este bine şi a ceea ce este rău constituie cea mai înaltă înţelepciune. Ea este descoperirea elementului divin din noi... Aceasta este singura cale care ne poate duce la Virtute"[6]. înţelepciunea este cunoaşterea binelui şi a răului. în *Menon,* Socrates arată că „virtutea constă în faptul de a procura binele'" „şi numai atunci când binele este însoţit de dreptate"[8].

Se desprinde, aşadar, o permanentă unitate între Bine şi Virtute. In *Protagoras* se arată că „virtutea este una singură"[9].

Socrates este înţeleptul care a semnalat că la Athena exista pericolul răspândirii unui pragmatism şi utilitarism foarte dăunător „sufletului cetăţii", deoarece sofiştii se străduiau să-i facă pe oameni „buni vorbitori", dar din punct de vedere moral aceştia erau mai răi.

Sofiştii, observă Socrates, se preocupau de transmiterea cunoştinţelor intelectuale în vreme ce se simţea stringent nevoia educaţiei morale, nevoia de a deprinde practica virtuţilor civice, morale, atât în viaţa individuală cât şi în cea publică.

În *Apologie,* Platon îl zugrăveşte astfel pe Socrates: „Colindând străzile, [...] nu urmăresc alt scop decât să conving tineri şi bătrîni, că nu trebuie să vă preocupaţi mai mult de corp şi de bogăţii, ci să puneţi mai multă ardoare în desăvârşirea sufletului. Vă repet că nu bogăţiile sunt acelea care dau virtutea, ci din virtute provin bogăţiile şi tot ce este folositor fie particularilor, fie statului"[10].

Ideea socratică este aşadar că binele unei cetăţi constă în virtutea cetăţenilor săi, iar virtutea nu poate fi practicată de către cei ce nu o cunosc. Aceasta reiese şi din dialogul *Laches,* în care se dizertează de-

spre curaj ca virtute, dar mai ales din *Protagoras*.

Despre curaj se spune că este o virtute şi un bine în sens de „tărie" sufletească plus înţelegerea raţională; în caz contrar, nu este decât nebunie. Cugetarea în sine presupune cunoaşterea binelui şi răului şi posibilitatea de a alege între acestea.

În această cugetare constă înţelepciunea care este o ştiinţă a ştiinţei; şi astfel Socrates deduce necesitatea educaţiei morale pentru toţi cetăţenii statului, mai precis ştiinţa binelui întru practicarea virtuţii. Această cugetare presupune cunoaşterea elementului divin din sufletul nostru.

Teoria educaţiei morale în spiritul binelui şi frumosului este elaborată de Platon în cărţile all-a şi aVII-a din dialogurile *Republica* şi *Legile* şi în cartea a III-a din *Republica.*

Spre deosebire de Socrates, pentru care cunoaşterea binelui era condiţie necesară şi suficientă pentru practicarea lui, Platon insistă şi asupra formării unor bune deprinderi pe baza aptitudinilor cu care fiecare este înzestrat de Divinitate. Platon consideră că arta, poezia pot ajuta la formarea spirituală a cetăţenilor, dar cu condiţia ca ele să fie purificate de „proastele exemple".

Şi cunoştinţele matematice sunt folositoare, dar însuşirea lor trebuie să fie doar ca un mijloc auxiliar. Muzica şi gimnastica ajută la educarea cetăţenilor, dar numai în măsura în care exprimă binele şi frumosul. El acordă o atât de mare însemnătate gimnasticii încât susţine că evoluţia postnatală ar depinde de anumite exerciţii fizice pe care mama ar trebui să le facă în perioada prenatală a fătului.

După cum am menţionat, nici un gânditor antic nu a disociat esteticul de etic. Cu cât un om este mai desăvârşit sufleteşte, cu atât este şi mai frumos din punct de vedere moral. Omul cel mai înţelept, cel mai curajos şi cel mai virtuos este şi cel mai frumos.

Socrates observă unitatea formei între frumos şi bine. Corelaţia se precizează mai bine când Socrates afirmă că frumuseţea unei acţiuni

este în funcție de un anumit scop căruia i se dedică omul sau îl are lucrul făcut prin măsură proprie. Moral pentru Socrates se confundă cu rațional, cu înțelepciunea. Binele subordonează celelalte componente implicate dar, ierarhic complementare sau identice.

De aici, prin extensiune, rezultă că „dacă frumosul și bunul se confundă moralmente, se identifică rațional și, cum rațiunea ei nu poate fi inferioară naturii lucrurilor, Socrates ajunge să creadă că peste tot, chiar în lumea fizică, binele și frumosul* trebuie să se confunde"[11]

Socrates caută o definiție, o esență a frumosului dar găsește doar un criteriu general — utilul. „Lucrurile sunt frumoase și bune relativ la scopul căruia îi sînt potrivite"[12].

Pentru a amenda o concepție care simplifică gândirea socratică despre utilitate, vom arăta că aceasta nu se reduce la una externă. Scopul unui suflet bun este înțelepciunea și prin aceasta el este frumos și perfect. Scutul și lancea au utilități externe, iar frumusețea lor este legată de capacitatea de a contribui la rezolvarea acestor utilități.

Scopurile se diferențiază în funcție de apropierea de un ideal moral* pe care l-am dezvoltat. Se remarcă din analiza concepției etico-estetice socratice anticiparea ideii platoniciene: „scopul cel mai înalt constituie frumusețea cea mai frumoasă; și scopul absolut, care e binele perfect, constituie frumusețea perfectă"[13]. Este doar în germene o teorie platonică esențială. Aceasta deoarece la Socrates frumosul și binele se află în lucruri, este obiectiv. Frumosul există în foarte multe ființe și lucruri, dar ceea ce deosebește lucrurile între ele prin frumusețea lor este criteriul uti-

---

* Pentru Socrates frumosul este forma binelui... Preocupați de compozițiile artistice elene din vechime, reținem că viciul de logică există în gândirea antică. În perioada clasică un *protagonistes (πρωταγωνιστής)* este întotdeauna un erou frumos iar *antagonistei (ἀνταγωνιστής)* este neapărat cocoșat, șchiop, strâmb - deci urât și rău. In arta măștilor de porțelan la Alexandria, de pildă, această *dogma* a teatrului clasic antic este evidentă. Cei buni poartă măști frumoase, zeifice, cei răi sunt asemenea lui Hephaistos, șchiopi și cocoșați, și prin aceasta și mai infami decât faptele lor. Numai V. Hugo în formula sa romantică arată cât de bun și drept poate fi Cocoșatul de.la Notre-Dame, pe care dragostea dezinteresată și totală pentru Esmeralda îl transformă într-un personaj frumos sub aspect moral.

* Am putea recurge la eseurile lui Herbert Read asupra frumosului urât, la analiza freudiană a binelui urât din basmele lumii, a transformării broaștei în prințesă și invers... Ne-am putea referi la compozițiile expresioniste ale lui J. Ensor contrazicând paradigma greacă antică din artă. Se relevă astfel că fiecare epocă sau timp istoric au filosofia, religia sau estetica sa.

litățiiˇ umane, deci morale.

Revenim, arătînd că este vorba de o tratare morală a utilității într-un plan superior.

Unitatea binelui și frumosului o găsim argumentată și în Xenophon, care ni-l prezintă pe Socrates în dispută cu Critobulos: „Crezi tu deci că altceva e binele și altceva e frumosul? Nu știi - zice Socrates - că tot ce este frumos pentru un cuvânt, e bun pentru același cuvânt? Virtutea nu e, într-o împrejurare bună, și frumoasă în alta; oamenii de asemenea sunt numiți buni și frumoși în același fel și din aceleași motive: ceea ce în cazul oamenilor, le alcătuiește frumusețea, le dă în același timp și bunătatea".[14]

Interpretarea atentă a utilității socratice referitoare la diferite cazuri sau lucruri particulare nu poate generaliza criteriile sale morale independente de scopurile sale generale. Nu ne aflăm în fața unei etici uditariste sau hedoniste care ar face din plăcere beneficiul cunoașterii binelui și virtuții și deci, un ideal al vieții morale.

Folosind rațiunea ca principiu și realitate cu caracter de universalitate, filosoful se întreabă ce este binele față de plăcere. Plăcerea îl abrutizează pe om, făcîndu-l să înceteze de a mai aspira la înfăptuirea binelui.

Scopul educației trebuie să fie binele și frumosul, iar nu plăcerea. Plăcerea diferă de la un om la altul, deoarece ea nu poate fi nici măcar criteriu; plăsmuirile poeților sunt de cele mai multe ori dăunătoare. Educația nu trebuie redusă la „abilități retorice" precum procedau sofiștii. În dialogul *Gorgias,* Platon reabilitează sofistica atât de drastic repudiată de Socrates, dar cu condiția ca ea să fie fundamentată din punct de vedere moral, adică pentru o elocință care să respecte adevărul și dreptatea și să fie utilă moral.

* Gândindu-se probabil la o luptă cu perșii la care ar fi participat ca pedestru (hoplit), Socrates aprecia coiful, scutul, armura grea și sulița care, firește, erau bune pentru luptă ca fiind și frumoase, dar urâte pentru fugă - unde, cu piciorul gol, puteai să-ți salvezi viața!...

Tot în *Gorgias* este discutată problema plăcutului şi bunului, despre care ni se spune că nu sunt identice. Omul înţelept ar fi acela care este curajos, pios, drept şi cumpătat, posesor al celor cinci virtuţi cardinale: *înţelepciunea, cumpătarea, pietatea, curajul, dreptatea.* Vom observa că în dialogul *Republica* aceste virtuţi sunt reduse la patru, eliminându-se cumpătarea, temperanţa, ca fiind acelaşi lucru cu înţelepciunea. Practicarea acestora asigură fericirea, care acum se afirmă că este asemănătoare cu Divinitatea. De fapt ar fi vorba despre practicarea gândirii pure, contemplative. Deci virtutea este renunţarea la plăcere în profitul gândirii contemplative. Numai astfel ajungem la cunoaşterea Ideii de Bine, nu la simpla noţiune a binelui moral.

În dialogul *Politicul,* Platon, oferindu-ne paradigma artei ţesutului drept model pentru arta politicii, crede că aceasta din urmă constă în împletirea temperamentelor liniştite, calme, cu cele active.

Platon nu se preocupă numai de virtute, ci şi de viciu, pe care-l consideră ca pe o boală a spiritului. Această idee apare mai ales în *Hippias Minor,* în care el susţine teza paradoxală că „omul virtuos este vicios" deoarece vrea să fie, are libertatea de alege între viciu şi virtute.

Numai cel viclean n-are puterea de a se opune răului pentru motivul că este dominat de el. Dar ceea ce este mai grav este că în *Timaios* Platon pare a accepta ideea că viciosul este astfel, printr-o dispoziţie maladivă a trupului dar şi printr-o proastă educaţie. De aici necesitatea pedepsei acestuia; el trebuie să ceară singur să fie pedepsit pentru a fi vindecat. In cazul în care se dovedeşte incurabil, el poate fi ucis.

Virtutea este binele, cel mai mare bine prin care se ajunge la fericire, de fapt este mijlocul atingerii ei. În dialogul *Phaidros,* el distinge clar între binele moral şi Ideea de Bine. în majoritatea dialogurilor, filosoful se referă la binele moral, etic. În orice caz, el nu identifică binele cu utilul precum Socrates, susţinând că omul doreşte binele moral şi evită răul în mod instinctiv, prin natură. Dar astfel nu înseamnă că ar fi identificat

binele şi plăcerea.

În dialogul *Gorgias* reia problema bine - plăcere căreia el i-a acordat o atât de mare importanţă în mai multe dialoguri.

Cei mai mulţi dintre oameni identifică însă binele cu plăcerea, considerând că ceea ce este plăcut este şi frumos, cum am mai spus, că aceasta din urmă - fericirea - este scopul adevărat al vieţii. Desigur, nu toate plăcerile sunt bune, dar nici toate rele, şi iată cum argumentează: plăcerea şi suferinţa pot să dispară împreună ceea ce nu este cazul cu binele şi răul care nu apar şi nu dispar împreună. Binele dispare numai după ce apare răul şi reciproc. Nici răul nu este identic cu suferinţa.

Înţeleptul trebuie să ştie ca prin raţiune să deosebească, aşadar, între plăcerile bune şi cele rele ca şi între durerile rele şi cele bune. Concluzia lui este că plăcerea nu este binele moral şi nici durerea nu este rău în toate cazurile. Astfel de idei pot fi întâlnite şi în *Republica,* în care el stăruie asupra celor trei principale concepte: binele moral, plăcerea şi fericirea. Insă el stăruie aici şi asupra deosebirii dintre plăcerile sensibile şi cele ale spiritului. Bune sunt plăcerile spiritului, rele sunt cele ale trupului, mai precis, neînfrânarea acestora, adică satisfacerea lor fără nici o măsură.

O modificare importantă în această problemă apare în dialoguri precum *Theaitetos, Phaidon* şi în *Phaidros,* în sensul că Platon înclină spre ascetism. Viaţa spirituală şi plăcerile ei sunt considerate ca independente de sensibilitate. Eliberarea spiritului şi pregătirea lui pentru nemurire trebuie pregătită încă din această viaţă terestră, în timpul căreia sufletul este închis în trup ca într-un mormânt. Ca atare, viaţa terestră trebuie să fie pentru înţelept o permanentă pregătire pentru moarte.

Deoarece plăcerile sunt un amestec de inteligenţă şi senzualitate, ele sunt cauzate de predispoziţiile vicioase proprii sufletului şi trupului, aşa că trebuie stabilită o justă măsură a acestui amestec, altfel se ajunge acolo că înseşi plăcerile spiritului sunt însoţite de durere ca în ca-

zul plăcerii de a râde ironic de cineva ceea ce presupune apariția invidiei.

Numai proporția justă dintre adevăr și frumusețe ne dă binele*.

În dialogul *Philebos*, concepția lui este eudemonistă, căci binele moral este un just amestec între frumos și adevăr. Un astfel de eudemonism presupune și o perspectivă estetică, după cum se poate observa.

Tot în *Republica* (cartea a V-a), Platon susține că virtutea este un exercițiu continuu prin care se înfrumusețează viața, căci ajută la realizarea binelui.

Dacă sufletul este nemuritor și viața se continuă într-o altă viață, urmează logic că trebuie să existe un bine superior. Aici el întemeiază binele moral pe Ideea de Bine. Acesta trebuie pus și în legătură cu idealul său paideic din *Republica*. Dacă știm ce este binele nu mai suntem liberi să-l alegem, ci îl practicăm necesar și prin aceasta, în planul cugetării, revenim la concepția lui Socrates. Pentru Socrates, pentru filosofia sa, o referință esențială atât pentru gândirea lui Platon cât și pentru cugetarea aristotelică, subtilitatea sau modestia demonstrației ar putea fi sinonime cu scepticismul gnoseologic. Din acest punct de vedere numai stăpânirea binelui, în limitele dreptății, poate să ne asigure fericirea. Astfel fericirea este, real și rațional, scopul suprem al vieții și filosofiei; astfel vom fi în armonie cu Cetatea, cu lumea, deci cu noi înșine sub raport moral. Socratic, nu-ți poți permite un bine personal în detrimentul altuia și al alterității în general. Ce altceva este preceptul „iubește-l pe aproapele tău ca pe tine însuți!". Obiectivat sau consecvent aplicat preceptul trebuie să fie nu doar o sintagmă persuasivă sau formală, ideologizată - folosită de re-

* Rămâne pentru logică și dialectică deschisă problema stabilirii criteriului individual al măsurii. Unul bicisnic se îmbată din primul pahar de ambră sau fuge la primul zăngănit de arme. Altul se bate cu dușmanul cetății pînă la moarte. Unul se ascunde sau își ferește pasul de propria lui umbră, altul este precum Heracles: învinge Hydra, Leul din Nemeea, Taurul din Creta sau pe Cyclopi. Va fi foarte greu și pentru filosofia medievală - ascetică - și pentru filosofia modernă dialectică sau pentru contemporanii postmoderniști, de pildă, să stabilească măsura adevărată a binelui și frumosului din fiecare gest individual. Pentru perioada postantică se va dovedi că "individul ca măsură a tuturor lucrurilor... „ (Protagoras), omul ca individualitate, dacă nu-și cunoaște măsura, nu știe nici ce este binele, nici ce e răul.

prezentanții bisericii. In esența doctrinei creștine cu profund sens umanist, preceptul ar însemna unitatea axiologicului cu praxiologicul, a moralei individuale cu morala colectivă. Să nu ucizi, să nu furi, să nu asuprești etc... la nivelul unei obligații colective, naționale și general umane. Reiese din cele schițate anterior că problema estetică și etică a *kalokagathiei* rămâne un câmp deschis și perfectibil nu numai pentru filosofie și filosofi, dar și pentru înfăptuitorii praxisului social, pentru politicieni și pentru conducătorii de entități sociale.

Împăcarea sinelui moral cu lumea morală va fi preluată de la Socrates și din miezul kalokagathiei, devenind adevăr esențial biblic în creștinism.

Există totuși o posibilitate de alegere dată de deosebirea ce o face Platon între știința adevărată și *δόξα*. Cunoașterea adevărată determină în mod necesar fapte bune, dar *δόζα*, opinia, poate greși, fiind cauza greșelii morale. Greșeala morală este pentru el o lacună în cunoaștere și nu un act de voință, voința fiind subordonată rațiunii.

Revenim, în cercetarea noastră, la cugetarea socratică cu intenția de a nuanța *kalokagathia* — concept teoretic și paideic. Binele reprezintă ceea ce este util. Binele asociat cu celelalte determinări: Frumos, Virtute etc., are un caracter obiectiv ca însușire a unui lucru, a unei atitudini sau a unui obiect. „Spre deosebire de Platon, Socrates nu concepe ideea unui Bine absolut, ci a unui Bine în sine"[1] .

Din Xenophon, mai fidel opțiunilor socratice, aflăm că „Dacă îmi ceri să-ți citez un lucru bun, care să nu fie bun la nimic și nimănui, eu nu cunosc și nici nu am nevoie să cunosc".

Utilul prin care Socrates definește binele, nu se confundă nici cu interesul egoist, nici cu plăcerea. Bunurile la care aspiră „oamenii lipsiți de înțelepciune" nu au fost prețuite de Socrates. Cu toate acestea, Socrates nu ne îndeamnă la ascetism.

După Socrates, temperanta este una din virtuțile principale. Fun-

dament al virtuții, temperanta este condiția principală a fericirii pe care omul o poate obține în lupta cu sine însuși. Nu găsim la Socrates canoane excesive; rațiunea stă în echilibru cu plăcerea, atunci când aceasta are caracter decent și moderat.

Metoda de a educa tineretul este maieutica, prin care filosoful urmărește ce este bine și ce este rău. Cunoașterea și practicarea binelui ca și cunoașterea și evitarea răului reprezintă virtutea.

Această cunoaștere sinonimă cu înțelepciunea este de ordin practic în dublu sens: a cunoaște lumea exterioară și a practica binele, dar mai ales cunoașterea de sine.

Cunoscându-te pe tine însuți, te apropii de esența și autenticitatea propriului eu având ca referință omenia, unitatea Bine-Frumos, cunoștiința de sine a valorilor pozitive afirmate. „E vorba de o cunoaștere etică, inseparabilă de planul acțiunii, o cunoaștere care tinde să reunească în sensul unei depline convergențe, credința cu voința, gândul cu fapta, sub semnul lucidității interioare, al rațiunii sau — ceea ce este același lucru — al înțelepciunii reflexive"[16]. A înfăptui binele socratic înseamnă a căuta satisfacerea propriilor nevoi spirituale și corporale fără a leza binele, interesul și „cercul vital" al altei ființe, al semenilor în general (judecata este generalizatoare și nu pare a se referi numai la cei din cetate). Acest miez socratic a fost preluat integral și axiomatizat de filosofia creștină autentică indubitabil morală (nu de inițiatorii războaielor purtate în numele creștinismului); cugetarea socratică este o referință esențială pentru filosofia etică modernă. Intr-o formă succintă, apropiată de o formă sinonimă cu lapidaritatea matematică, a fost sistematizată în stilul său filosofic original de către Imanuel Kant în *imperativul absolut* ce domină concepția sa etică.

Unitatea etică a persoanei nu e dată, după Socrates, de la sine; ea trebuie construită prin consecvența înlăturării preocupărilor egocentrice și prin depășirea unei acțiuni formale a intelectului, de pură abs-

tractizare. În sens practic, eliberat de eul egoist, omul se poate integra unității legii morale . Prin astfel de observații, Ernest Stere se detașează de aprecierea simplificatoare după care la Socrates ar fi de ajuns doar cunoașterea binelui pentru ca acesta să se înfăptuiască. Socrates a precizat că această cunoaștere este afirmată numai când omul a ajuns la înțelepciunea obiectivă, armonioasă. Cât nu realizează binele, înțelepciunea, omul este ignorant, ca atare nu stăpânește virtutea ordonată spre perfecțiunea morală și estetică.

Forma de răspândire a învățăturii sale este dialogul sprijinit pe *eironeia* și latura pozitivă a maieuticii, procedeul inducției având un rol primordial. De la cazuri particulare se ajunge la definiții clare de natură obiectivă și universală. Știința definițiilor este fundamentată pe trecerea de la fantele, formele obiective spre concepte universale într-un raport firesc de reflectare.

Credința lui Socrates în conceptele determinate și clare, care sunt suficiente pentru a se face un lucru (Binele, de exemplu), se referă la înlăturarea subiectivismului arbitrar al sofiștilor care nu poate genera decât confuzii.

Să urmărim deci și la Socrates frumosul în artă!

Filosoful recomandă artiștilor să nu se mărginească la imitarea fizică a lucrurilor, ci să dea expresie frumuseții lor.

Frumusețea presupune două condiții:

Viața sufletească manifestată și redată prin mișcări, atitudini, gesturi, priviri;

Un ideal se cuvine să fie întrevăzut în zona binelui moral și a virtuții - virtutea fiind frumusețea sufletului.

Exemplele sale pornesc de la situația meșteșugarilor sau a medicilor. Arta medicală cuprinde mai întâi cunoașterea sănătății, ca principal scop sau bine, apoi cunoașterea tratamentului ca mijloc de obținere a binelui.

Întrebându-se ce este binele şi cum se ob-ţine virtutea, gânditorul ajunge la concluzia că va descoperi „arta regală" de a trăi bine. Rezultatul unei asemenea arte ar fi o viaţă moralmente perfectă.

Socrates conferă supremaţie frumuseţii morale, dar recunoaşte şi frumuseţi inferioare, chiar în produse meşteşugăreşti, cum ar fi ornamentica unei platoşe sau modelele la o spadă. La Socrates, frumuseţea şi utilitatea — participarea la scop, sunt identice[18].

Cum observă K. E. Gilbert în *Istoria esteticii,* „întemeind filosofia ca artă a discutării şi a cunoaşterii, Socrates a pus în lucru definiţia ca scop al procesului şi inducţia ca mijloc"[19].

Faţă de sofişti, care contestau existenţa unor criterii generale valabile pentru bine, adevăr, frumos, Socrates demonstrează tocmai existenţa lor.

De la Socrates se enunţă problema binelui şi a frumosului în sine; discipolii, şi în primul rând Platon, vor cugeta şi vor realiza o adevărată filosofie sistematică prin consecuţie şi consecvenţă. Imanent, filosofia platoniciană este consecventă, deci noncontradictorie.

Dacă la Platon, frumosul conceptual detaşat din analiza noastră va face loc regularităţii geometrice şi imuabilităţii hieratice a formelor[2]", idealul va căpăta o mare importanţă. *Platon va integra frumosul în binele moral.* Aceasta se va produce prin transformarea metafizicii etice şi estetice platoniciene în paradigmă subordonată acţiunilor şi nu este social acceptabil, nu e în folosul cetăţii sau al societăţii. Constituirea colectivă a aprecierii îi dă şi caracter moral efortului creator de frumos. In această direcţie, în spiritul gândirii platoniciene se poate ajunge la nivelul unor ipostaze extreme posibile: meşteşugul în sine, *τέχνη,* dus până la desăvârşire şi necesitatea realizării în formă ideală a socialului, a societăţii. În fond, traducând acest ideal sociologul Petre Andrei se referea în prima lecţie de estetică *(Estetica şi einfiilungul,* 1918) la faptul atât de simplu şi de complicat în acelaşi timp că idealul nu este altceva decât

forma sublimată a interesului colectiv.

În lucrarea lui A. Fouillee, care analizează comparativ diferite dialoguri, fie că se referă la virtute, iubire, retorică sau teoria Ideilor comportamentelor morale.

Esteticul este o categorie fundamentală a gândirii platoniciene. Frumosul nu este văzut decât în lumina relației sale cu binele; arta nu va fi acceptată decât cu rosturi morale şi politice.

După Karl Vorländer, „binele la Platon ar fi în sine şi pentru sine deja frumos iar ceea ce l-a dus la această dizolvare a frumosului în bine ar fi această tendință a sa de ideal etic şi opoziția sa față de labilitatea etică a sofiştilor şi a antropomorfismului religios al vechilor poeți"[21].

În *Symposion,* prin Socrates, care discută cu Agathon, se arată că „cele frumoase sunt şi bune în acelaşi timp"[22].

Structura esteticului pătrunde însăşi structura etică: criteriile principale ale frumosului coincid cu criteriile etice. Temperanta e măsura care dă virtuților echilibrul, ea „seamănă cu o armonie", le uneşte şi le acordă cu rațiunea.

În *Philebos,* găsim că frumosul se întrepătrunde cu binele „căci peste tot, din măsură şi proporție rezultă frumusețe şi o anumită desăvârşire"" . Astfel cercetarea ajunge la acel punct teoretic platonician specific în care frumosul, proporția şi adevărul sunt forme ale binelui. „Neizbutind, vânători ce suntem noi, să prindem Binele sub o formă unică, să spunem, acum când l-am prins sub tripla formă a Frumuseții, Proporției şi Adevărului, că acea realitate ar fi foarte just considerată de noi ca fiind cauza a ceea ce face parte din amestec şi că aceasta e rațiunea pentru care, în măsura în care această rațiune e un bine, amestecul a devenit ceea ce este"[24].

Vom discerne că problema obiectivitătii binelui şi frumosului ca entitate unitară sau sincretică se află în primul rând în sfera existenței efective a Ideilor, a lumii inteligibile. Platon totuşi n-a încetat să recu-

noască frumosul sensibil cu elementele sale determinante.

Esențială pentru noi este tratarea problemei de perspectivă, a idealului moral, a universalului platonician, ceea ce nu exclude frumosul și binele din realitatea empirică.

Există pentru Platon un frumos asociat cu binele în sine și mereu frumuseți diseminate în natură și în sfera umană.

Anticipând o explicare mai largă a trecerii din inteligibil în lumea lucrurilor, după teoria „participării", menționăm că la Platon rațiunea frumuseții faptelor sensibile nu poate fi găsită decât în existența și eficiența Frumosului inteligibil. Dacă frumosul sensorial este confuz, el aparține, după Platon, *artiștilor copiști* în stare să reprezinte doar *umbra umbrelor* din ceea ce este ideea de Frumos, Perfecțiune, Desăvârșire. Or, cum am mai comentat anterior, însăși *forma inteligibilă sau inteligența formei reprezintă, cuprinde în ea însăși funcționalitatea întru scop, întru ideal, adică aceasta devine eficientă și practic și în sens moral.* Ce nu este practic, autorul demonstrează că: „pentru Platon, frumosul e identic cu binele, și cu deosebire frumusețea sufletească este identică perfecțiunii ei morale. Platon sesizează că pot exista în suflet și în facultățile lui naturale alte elemente de frumusețe decât frumusețea morală, produs la rațiunii și al voinței... știința frumosului este absorbită în știința virtuții, sub pretext că Ideea frumosului în sine este identică Ideii binelui în sine". [25]

Frumosul este o cale de a restabili legătura cu lumea eternă, inteligibilă de împlinire etică și religioasă.

M. Ralea, în cursul de *Istoria esteticii antice,* observă că Binele, Frumosul și Adevărul sunt întâi legate în principiul suprem al lucrurilor. Intre binele absolut, adevărul absolut și frumosul absolut nu este o deosebire de fond și de aceea Platon confundă permanent binele cu frumosul și urâtul cu răul. Mai mult, filosoful reduce multitudinea ideilor la o altă idee mai cuprinzătoare -ultima unitate rațională... Această idee ul-

timă unificatoare este Binele care este temeiul existenţei al Adevărului şi Frumosului".

Virtutea este frumuseţea sufletului, după cum urâţenia lui, spune Platon în *Republica,* este viciul. Therskes, de pildă, acel om laş din Iliada, este şi cel mai respingător din punct de vedere fizic.

O altă consideraţie importantă privind unitatea conceptului de *kalokagathia* în *Republica* lui Platon este aceea că justiţia ca armonie a claselor sociale şi a virtuţilor lor, pe de o parte, iar pe de altă parte ca armonie a virtuţilor în etica individuală apropie elementele caracteristice în omul cetăţean. Putem urmări deci infuzia esteticului în însăşi structura etică a individului ca şi în cea politică a statului.

Referindu-se la unitatea binelui cu frumosul la Platon, precizează rolul „acestui universal — frumuseţe, ideal desăvârşit"''".

Esteticul în gândirea platoniciană are un rol de liant unificator, el pătrunde în structurile etice şi politice conştientizând că între etic, politic şi frumos ar trebui să fie în mod ideal o similaritate de structură fundamentată pe aceleaşi trăsături generale: ordine, măsură, armonie. Nimic fără armonie nu e frumos, spune Platon în *Timaios,* iar în *Philebos,* „pretutindeni măsura şi perfecţiunea constituie frumuseţea ca şi virtutea"[28]. Există o ierarhie, o întâietate între determinările conceptului.

În *Hippias Maior,* Socrates, „purtătorul de cuvânt" al lui Platon, îi arată sofistului că binele şi frumosul se deosebesc în aceeaşi măsură ca tatăl de fiu, deci este o înrudire, sau autorul de opera sa şi se întrebă: „ar fi posibil ca frumosul să difere de bine, adică să fie un non-bine? — concluzia este inadmisibilă"[29].

Din alt punct de vedere, majoritatea cercetătorilor arată că Platon n-a putut să disocieze specificul estetic de cel etic. D. Isac îl citează pe R. Bayer care arată că *„speculaţia greacă, în care toată filosofia ulterioară este în germene, nu ne-a dat totuşi o estetică. Reflexia anticilor despre Frumos se orientează invariabil spre kalokagathia, ca şi cum Binele ar fi*

*fost fără încetare scopul ultim al cercetări?'**.

Se poate, după părerea noastră, de a da şi altă interpretare demersului estetic şi etic: kalokagathia nu este simpla asociere a două noţiuni (*kalós* -frumos şi *agathós* -bun), ci o condiţie axiologică unică. Scopul suprem al cugetării platoniciene este Binele cu celelalte determinări. Această subordonare către etic, ca valoare universală, nu înlesnea o epistemologie a frumosului aşa cum va apare la Kant sau la alţi gânditori moderni.

După această teoretizare a unităţii conceptului, ideea primă - Binele care se situează în ierarhia cea mai de sus a sistemului, se impune să vedem specificitatea platoniciană a raportului dintre lumea sensibilelor şi sfera inteligibilelor precum şi despre „participarea" la Idei. Teoria Ideilor şi disocierea gnoseologiei platoniciene se impune şi pentru a urmări apoi gândirea aristotelică în această problemă.

Deoarece nuanţele şi complicatele situaţii în care Platon este consecvent „rupturii" dintre cele două sfere sau când filosoful conferă lumii sensibile caracteristicile „dialecticii evadate", referindu-se la lumea înconjurătoare, nu fac obiectul lucrării noastre, ne vom rezuma numai la aspectele predominante, definitorii ale sistemului. Prin ce are constitutiv, esenţial, raţionalismul platonician, ca raportare a lumii la sfera paradigmelor, cu toate nobilele intenţii de a oferi semenilor ştiinţa fericirii, morala sa este transcendentală. Tăgăduind valoarea oricărui criteriu sau norme determinate de analiza realităţilor empirice, social-istorice, soluţia platoniciană şi aceea „sofocraţie" nu seamănă decât cu un iluminism transcendental sau, şi mai sever, aşa cum este, cu o etică religioasă.

Platon a instituit, în spiritul unei antropologii filosofice abstracte, supremaţia axiologicului într-o ierarhie descrescândă de la Binele suprem şi lumea Ideilor spre lumea lucrurilor. „Mitul Peşterii" din *Republica* este cel mai adesea invocat în toate exegezele despre rapor-

tul dintre „Forme — Idei" — şi obiectele realităţii. Platon, pentru a înlătura ruptura dintre cele două sfere, va institui faimoasa teorie a „participării".

Termenul de „Ideea" a apărut pentru prima dată în *Euthyphron*. In acest dialog „Ideea" nu este nici exclusiv o abstracţie a gîndirii, dar nici exclusiv o „Idee" hypostasică. Activitatea ei nu se reduce la activitatea gândirii, pe care o depăşeşte, dar nici nu lasă a se înţelege că lucrurile particulare ar fi simplele ei aparenţe. Cu concepţia vagă despre «Forme» Platon este pe drumul care duce de la etică la ontologie[31].

Într-un dialog ulterior — *Hippias Maior* -, cu toate că Socrates afirma că frumosul este anevoios, se desprinde limpede că lucrurile particulare nu epuizează existenţa; ele sunt subordonate, prin proprietăţile lor, unor existenţe în sine cu caracter general, a căror cunoaştere este singura adevărată.

În Cratylos, concepţia despre „participare" a devenit de o clară precizie. Faţă de gândirea relativistă despre lucruri prezentată de Cratylos, Socrates este dispus să afirme existenţa în sine a formelor absolute şi imuabile. „Trebuie să admitem că este ceva frumos şi bun în sine în fiecare existenţă. Insă acest frumos în sine nu este totdeauna asemenea cu sine însuşi? Am mai putea spune despre un lucru frumos că este frumos dacă, în timp ce vorbim, ar deveni altfel? Iar un lucru care nu ar rămâne ceva nu ar avea existenţă. Nici nu ar putea fi cunoscut căci în momentul chiar când te-ai apropiat de el spre a-l cunoaşte, ar deveni altul şi diferit, aşa încât nu i-ai mai putea cunoaşte nici natura, nici starea..."[32].

Se interpretează clar că dacă totul ar fi multiplu şi în veşnică schimbare, nimic nu ar putea fi cunoscut, de unde rezultă că ceva trebuie să existe. Acest ceva care există este principiul universal — Forma.

Din teoria „formelor", care apare în *Euthypbron* sau în *Hippias Maior,* care se implicau şi lucrurilor, în *Menon* existenţa lucrurilor particulare se estompează. Realitatea lor nu mai apare decât ca rezultat al „participării" la fiinţa în sine a Ideilor.

Într-un exemplu pentru conceptul de *kalokagathia,* surprindem în discuţia dintre Socrates şi Menon următoarele: „Oricât ar fi de numeroase (virtuţile, n. n.) ele au aceeaşi idee... Virtutea va fi ea mai puţin virtute dacă se găseşte la un copil sau la un bătrân? La o femeie sau la un bărbat? Ca să fie viguroşi, şi femeia şi bărbatul, au nevoie de aceleaşi lucruri: dreptatea şi înţelepciunea. Aşa încât toţi oamenii sunt buni în acelaşi chip, deci ei devin buni prin participarea la aceleaşi lucruri"[33].

Cunoaşterea adevărată are ca obiect doar ceea ce este imuabil, deci doar universalul iar nu perisabilul, individualul[34].

După cum constată Ion Banu, Ideea este în raport cu lucrurile un principiu imaterial, un „în sine separat", în sensul că este neasociat cu fenomenalitatea sensibilă a lucrului. „E ceva independent de orice lucru, dar care face ca lucrul să fie ceea ce este"[35]. Existenţa în sine „separată", e cerută de caracterul imuabil al universalului. Acea *μέθεξις (méthexis)* este considerată de Aristotel „metaforă poetică" sau, şi mai sever, „un cuvânt fără nici un sens"[36]

Dincolo de „acest gol teoretic", Ideea este plină de conţinut autentic prin semnificaţia ei de universal[37].

Constatarea cea mai importantă la filosoful Ion Banu este delimitarea eleatismului din structura iniţială a gândirii sale la nivelul Ideilor şi heraclitismul lumii fenomenale. Neputând trece de „separaţie", heraclitismul se referă la o cvasi-nonrealitate[38].

În *Symposion,* de exemplu, pentru Frumosul în sine Socrates invocă discursul preotesei Diotima în dialogul cu Agathon, în care

se spune că există o

„frumusețe eternă care nu se naşte, nici nu piere, care nu suferă nici creştere, nici scădere... care există prin ea însăşi având o singură formă şi fiind eternă, la care participă toate lucrurile frumoase, în aşa chip, încât naşterea şi moartea lor nu-î aduce nici creştere, nici scădere, nici vreo alterare". Diotima este convinsă că frumusețea este una şi identică cu sine însăşi. Obiectele particulare, supuse devenirii permanent, nu sunt frumoase decât în măsura în care ele „participă" la această frumusețe, iar schimbările lor nu au asupra ei nici un ecou. In celebrul fragment din *Symposion* despre Ideea de Frumusețe în sine se spune că este fără formă, *(ἄμορφον ἀπάντων τῶν ἰδέων)*, fără naştere, fără schimbare (οὔτε *γιγνόμενον οὔτε ἀπολλύμενον)*.

Iată acest fragment despre frumusețea în sine: *πρῶτον μὲν ἀεὶ ὂν καὶ οὔτε γιγνόμενον οὔτε ἀπολλύμενον, οὔτε αὐξανόμενον οὔτε φτῖνον, ἔπειτα οὐ τῇ μὲν καλόν, τῇ δ' αἰσχρὸν οὐδὲ τοτὲ μὲν, τοτὲ δ' οὔ, οὐδὲ πρὸς μέν τὸ καλόν, πρός δὲ τὸ αἰσχρόν, οὐδ' ἔνθα μὲν καλόν, ἐνθα δὲ αἰσχρόν, ὡς τισὶ μὲν ὂν καλόν, τισὶ δὲ αἰσχρόν· οὐδ' αὖ φαντασθήσεται αὐτῷ τὸ καλόν οἷον πρόσωπόν τι, οὐδὲ χεῖρες οὐδὲ ἄλλο οὐδὲν ὧν σῶμα μετέχει, οὐδέ τις λόγος οὐδέ τις ἐπιστήμη, οὐδὲ που ὂν ἐν ἑτέρῳ τίνι, οἷον ἐν ζώῳ ἢ ἐν γῇ ἤ ἐν οὐρανῷ ἤ ἐν τῷ ἀλλῳ, ἀλλα αὐτὸ καθ' αὐτό μεθ' αὐτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν, τὰ δὲ ἄλλα πάντα καλὰ ἐκείνου μετέχοντα τρόπον τινὰ τοιοῦτον, οἷον γιγνομένων τε τῶν ἄλλων καὶ ἀπολλυμένων μηδὲν ἐκεῖνο μήτε τι πλέον μήτε ἔλαττον γίγνεσθαι μηδὲ πάσχειν μηδέν.*

"În primul rând, frumusețea eternă nu cunoaşte naşterea şi pieirea, creştere şi descreştere; în al doilea rând, ea nu este nici frumoasă într-un loc, nici urâtă în alt loc sau când frumoasă, când urâtă, nici frumoasă sub un raport, nici urâtă sub altul, nici frumoasă pentru unii oameni, nici urâtă pentru alții; mai mult încă: această frumusețe nu se va înfățişa nici cu chip, nici cu mâini, nici cu orice altceva care să aparțină unui corp. Nicidecum nu va fi ca un discurs sau ca o cunoaştere, nici ca existând într-un oarecare subiect distinct, fie în cer, fie pe pămînt sau nici în orice altceva. Ea va prezenta mai curând *în ea însăşi* şi prin ea

însăşi etern unită cu sine prin *unicitatea formei*[*] (s. n.). Desprindem de aici concepţia lui Platon despre Binele frumos şi adevărat, adică despre Binele purificat de orice fel de plăcere sensibilă, dar şi despre Frumos ca-determinare obiectivă a Ideii de Frumuseţe în sine şi pentru sine iar nu ca trăire subiectivă. Astfel, Platon limitează finalitatea etică a frumosului terestru căci altfel n-ar fi putut să admită autonomia frumosului celest. înălţarea impersonală prin purificarea de sensibil este proprie doar posesorilor *sophiei,* adică înţelepţilor, iar nu poeţilor care nu sunt nici filosofi, nici apărători, nici membri ai demosului, aşa că ei n-au loc în cetatea ideală; în caz contrar, s-ar încălca principiul sfânt al *oikeiopragiei,* adică al dreptăţii absolute [*].

Înălţarea impersonală prin chiar exercitarea gândirii filosofice are o mare putere psihică formatoare paideică, puterea înţeleptului de a se supune Adevărului absolut.

În text idealul paideic elen are şi sensul de drept, bun, cinstit, dar şi de frumos, în înţelesul că ceea ce este bine trebuie necesar să fie şi frumos. Prin extensie, binele-frumos, *καλός χἀγαϑός,* înseamnă şi binele frumos şi adevărat, căci nici una dintre aceste valori supreme nu poate fi. rea, urâtă sau falsă. *Kalokagathia* înseamnă tocmai formarea şi

---

[*] Platon, *Oeuvres completes,* tome IV, 2-e pârtie. *Le Banquet,* texte etabli et traduit par Leon Rodin, Paris, Societe d'edition Les Belles Lettres, 1938. p. 210-211; 216).

[*] Suferinţa Ideii de a trece prin metamorfoze nesfârşite, încercând să se obiectiveze sau să devină fenomen real, va apare chinuitor în toată filosofia clasică germană de la Kant, Fichte, Schelling până la Hegel. Dar pentru a nu complica interpretarea acestei fenomenologii a spiritului în lumea formelor estetice considerăm nimerit să recurgem la paradigma cea mai răspândită în arta, literatura şi teatrul european. Ne referim la dorinţa lui Don Juan sau a Donei Juana de a găsi prototipul iubirii sale ideale, şi cum transferul arhetipului -al lui "nous in phainomena" - este inseparabil în totalitate, este posibil doar parţial şi temporal; arhetipul, aşadar, se va strădui permanent să contemple idealul, să se apropie de el. Fie şi numai antinomia complenitudinii sau inacceptarea unei stări de echilibru ce ar putea instaura obişnuinţa sau rutina, toate câte se ivesc în acest context, vor declanşa o nouă căutare. Această fugă spre altceva, spre o împlinire iluzorie printr-o căutare continuă întruchipează ceva din esenţa tragică a donjuanismului. Se poate afirma că pedeapsa fiinţei se află în nefiinţarea idealului, sau orice "ideal realizat" capătă o formă banală, plictisitoare, demodată, îndemnă de a mai fi o preocupare pentru Don Juan. în artă, însă, orice orizont de iubire sau de strălucire muzicală, poetică sau picturală deschide un alt orizont. Climatul, zbaterea fiinţei creatoare sensibile dar şi limitate reprezintă mobilul luptei pentru ideal. Tot astfel şi în domeniul cunoaşterii, al credinţei demersul continuu spre dreptatea absolută întruchipează o ipostază modernă a Erosului platonician. Kalokagathia este o paradigmă axiologică repetabilă în varii forme ale spiritualităţii europene postmedievale şi moderne.

pregătirea sufletului pentru a intra în posesia Binelui, Frumosului şi Adevărului. Astfel înţelege Platon că înţeleptul poate cunoaşte Fiinţa şi Valoarea. Pentru el, fiinţa este identică cu valoarea sau mai clar, *"a fi înseamnă a valora". Platon ne învaţă, aşadar,prin teoria Ideilor că nici o cunoaştere, nici o experienţă nu are valoare dacă nu este raportată la Absolut, la un Absolut valoric din care totul şi toate se împărtăşesc de fiinţă prin* "participare". Astfel lecţia platoniciană ar fi că, în cunoaştere, trebuie să forţăm continuu limitele acesteia pentru a ajunge să prindem fie şi în forma negativă a Absolutului ceea ce experienţa sensibilă nu ne permite în formă pozitiv-pragmatică. In planul etic, această strădanie, continua sforţare sufletească, constituie deci idealul, aspiraţia spre Perfecţiunea, Frumuseţea şi Binele ca inteligibile. Deci kalokagathia, ca ideal paideic mereu de urmărit, niciodată atins însă în condiţiile experienţei sensibile, constă în *exerciţiul continuu al spiritului de a se raporta la modelele supreme de purificare spre a putea "vedea" Ideile-valori ce fiinţează prin ele însele. Această stăruinţă este totodată si dorinţă, Eros, năzuinţă, iubire pentru aceste valori jără de a cărei putere, sufletul rămâne neputincios ca şi cum ar fi. o pasăre fără aripi ce ar voi să zboare. Dorinţa aceasta nu este însă plăcerea senzuală ci pura iubire a armoniei inteligibile.*

Dacă un astfel de ideal nu poate fi atins în această lume a sensibilului, desăvârşirea îi apare posibilă lui Platon într-o altă lume, chiar după această viaţă, căci moartea nu are, după el, nimic radical într-însa ci întotdeauna ceva remanent. Ulterior, într-o altă epocă istorică, ideea transcenderii spirituale s-a transfigurat în credinţa creştină a nemuririi sufletului.

Principiul platonician gnoseologic şi în mod specific ontologic este acela că ceea ce este noncontradictoriu este mai bun decât ceea ce este muabil şi trecător. Atributul de real este compatibil cu imuabilul în timp ce devenirea nu posedă realitate,. Ceea ce devine nu este real. Realul imuabil, noncontradictoriu, este superior sensibilului în devenire. Ideea

de Bine este Adevărul suprem, este Divinul[39].

Dat fiind că numai imuabilul, Ideea, poate fi obiect al cunoașterii veritabile, ea este obiectul prin excelență al cunoașterii.

În dialectica platoniciană a cunoașterii Binelui, nu se poate fără contemplare. Rațiunea trebuie, în acest cai:, ajutată de sentimentul de iubire *(ερος)*. In dialogul *Lysis* el spune că sufletul întreg se contopește cu obiectul cunoașterii, scop al gândirii și al inimii. Astfel, pentru a ști ce este Binele, trebuie să-l cunoaștem și să-l iubim. Acest lucru este posibil datorită unui elan al sufletului dincolo de efemer spre etern.

Procedeele logice ale cunoașterii pregătesc posesiunea Binelui, dar numai iubirea ne poate duce la posesiunea lui directă. Se remarcă faptul că Binele devine accesibil numai prin asocierea iubirii la acea cunoaștere inteligibilă sau adevărată, bazată pe judecăți și intuiții directe - pentru a ajunge la posesiunea directă a ideii, așadar la contemplația directă .

În cetatea ideală platoniciană, problema principală este aceea a dobândirii virtuților proprii fiecărei categorii dar totodată și a păstrării și dezvoltării acestora, de aceea paideea civică are și în acest caz un accentuat aspect moral-etic. Scopul este armonia ce rezultă din exercitarea normală a funcțiilor fiecărei categorii, iar în plan individual din exercitarea morală a funcțiilor părților sufletești. Numai pe acest fond de "armonie-ierarhie", dar nicidecum de egalitate uniformizatoare, legile își pot avea rostul lor și mai ales eficacitate deoarece vor fi respectate de la sine pe baza simțului moral al cetățenilor. Fără formarea și păstrarea acestui simț moral legile sunt de prisos.

Important este că pentru Platon orice cetățean poate ajunge la funcțiile cele mai mari de conducere dacă este înzestrat cu aptitudini potrivite și este educat un timp îndelungat în acest sens. Acesta trebuie să studieze matematica, astronomia și mai ales dialectica — știința celor inteligibile.

Aşadar, Platon este un filosof care crede în Adevăr, astfel că Frumosul şi Binele sunt aspectele estetic şi respectiv etic al acestuia când nu sunt identificate. Fără cunoaşterea acestor valori nu este posibilă moralitatea şi nici fericirea indi-viduală sau generală. Iată de ce filosofia lui Platon reprezintă cea mai strălucită îmbinare a cunoaşterii adevărului şi frumosului în scopul realizării binelui general, este cea mai înaltă expresie a adevăratului mod de a înţelege filosofia şi de a o pune în slujba educării oamenilor într-o cetate bine guvernată.

Cunoaşterea Ideilor este ştiinţa cea mai înaltă care aparţine filosofului. Cunoaşterea Binelui este înţelepciunea supremă, este filosofia care cuprinde inteligibil toate ştiinţele. Frumosul inseparabil de Virtute şi Înţelepciune, Frumosul absolut ceea ce e tot una cu Binele sau poate din forma sa.

În limitele primei structuri a sistemului - constată Ion Banu - dominată de "heraclitismul refulat"[4] , experienţa, fenomenele lumii sensibile, tot ceea ce alcătuieşte domeniul naturii nu poate fi decât obiectul unor opinii. Planul cunoaşterii are o valoare relativă în timp ce cunoaşterea raţională are un caracter dialectic.

Teza anamnezei sau reminiscenţei se prefigurează la Platon prin aceea că sufletul nemuritor "eliberat" de "obstacole" poate contempla în voie Ideile readuse în sfera conştiinţei, idei cunoscute direct dintr-o viaţă anterioară, "înainte de a fi fost condamnat" a sălăşlui în "temniţa" trupului. Această observaţie este necesară, credem, şi pentru a vedea cum se pune problema de principiu la Platon în legătură cu frumosul în artă, cum rigiditatea sistemului, apriorismul său, a determinat oarecum deprecierea valorii artei din lumea reală.

Până atunci însă, în conformitate cu dezvoltarea logica a planului lucrării noastre, urmărim demonstraţia realizată de Ion Banu, conform căreia Platon dă o nouă structură teoretică sistemului Ideilor în spiritul heracli-tismului. Platon se decide să admită faptul că raportul de

contradicție nu mai este un semn al nonexistenței[43]. Ideile sînt supuse dialecticii, sunt puse în relație cu alte Idei, deși, firește, ele continuă să fie într-un anumit sens imuabile.

În teoria sau mitul "participării" apare un intermediar între cele două sfere, de exemplu iubirea. După cum s-a văzut, pentru cunoașterea Binelui, iubirea omenească este o comunicare între temporalitatea celor omenești și veșnicia celor supraomenești.

Se observă că "în lumea esențelor — ideilor s-au statornicit raporturi de devenire, transformare, asociere asemenea vremelniciei din lumea celor sensibile și că lucrurile fenomenale, altădată negări ale realității sunt considerate de ordinul esențialității, cu modelul lor ideal cu condiția participării prin *παϑματα (pathémata)* la cunoașterea supremă și la creație; *"lumea sensibilă, ea însăși, încetează de a mai fi condamnată la cvasi-nonrealitate"* .

Se ajunge la reversul heraclitismului instaurat; Platon, prin felul cum statuează arta, frumosul artistic al acelei *τέχνη (téchne),* lasă totuși loc într-o ierarhie specifică unei admirații spre anumite copii ale Frumosului în sine. Acestea sunt *ἀρχή (arché)* între *νοῦς (nous)* și *ἀντίνους (antinous).* Sunt arhetipale, sunt formele artistice care devin prin căutare modele (în sens de prototipuri) — entități desăvârșite, la origine fiind obiectivări de o clipă ale *Eros-ului.*

În filosofia platoniciană este liantul de o clipă între idealitate și corporalitate, sau în sens dialectic — anamnetic transferul idealității în realitate. *Eros-ul* umple spațiul total al sensibilului și inteligibilului. Fără nu putem aspira la cunoașterea "lucrurilor din lumea divină a formelor ideale", nu ne învrednicim să trăim esența faptelor olympice, a perfecțiunii și devenirii. Pentru spațiul istoric și social din cetate, din lumea oamenilor, indiferent de timpul sau epoca istorică, fără iubire (spirit demiurgic, creativ) și fără sacrificiu nu e posibilă nici o creație estetică și implicit kalokagathică superioară.

În indicațiile lui Aristotel, Platon ar fi impus în lecțiile sale de la Academie o modificare a teoriei Ideilor. Aceste Idei ar fi identificate cu numerele. După unele texte ale *Metafizicii,* Platon ar fi admis între Idei, ca existențe unice și imuabile, și lucrurile experienței existente multiple și variabile, numerele și în general obi-ectele matematice, care ar participa în același timp la natura neschimbătoare a ideilor și la aceea schimbătoare a lucrurilor. După alte texte, Platon ar fi identificat Ideile cu esențe matematice într-o teorie a Ideilor numere și ar fi încercat printr-un simbolism matematic să facă inteligibilă atât lumea Ideilor cât și aceea a devenirii. In problemele eticului și ale esteticului, a Binelui care cuprinde totul, raportul de reflectare sau deter-minare nu s-a modificat prea mult. Mai mult, ca în orice alt domeniu, *în sfera eticii filosoful rămâne constant supremației axiologicului ca ideal. Argumentând că filosofia sa este prin intenție si scop o filosofie educativă, discernem noi, că binele și Frumosul nu puteau fi coborâte din atopia lor.*

Care este natura binelui? — îl întreabă Glaucon pe Socrates în dialogul *Republica.* Este dificil de definit valoarea în sine a Binelui (Platon nu se dezminte în a transcende într-o sferă și mai înaltă Ideea) mai lesne este să se arate cauza căror lucruri este el, adică ce efecte produce și cu ce poate fi comparat. Socrates declară că Binele în sine ar fi lumina care luminează Ideile, îngăduind sufletului să le contemple. Ceea ce este binele în drumul inteligibilului, cu privire la gândire și la obiectul ei, spune Socrates, este soarele în domeniul vizibilului cu privire la vedere și obiectele ei[43].

Binele nu este numai un principiu al cunoașterii celorlalte Idei, dar este și cauza oricărei existențe ca și a oricărei esențe. Contemplarea Binelui nu este numai contemplarea Ideii ci, este contemplarea principiului tuturor Ideilor: "Binele este regele lumii gândite"[46].

În unitatea Ideii de Bine, spune Socrates, "Binele este cauza a tot ce e drept și frumos. In lumea inteligibilă, Ideea Binelui este per-

ceputǎ ultima şi cu greutate... ea a nǎscut în lumea vizibilǎ lumina şi este suveranul luminii; ea este suveranǎ, împǎrţind adevǎrul şi inteligenţa"' . Sensul logic al acestor figuri de stil pe care le plǎsmuieşte scriitorul Platon este cǎ Binele ca "vârf valoric al muntelui categoriilor axiologice" este atât scop cât şi criteriu de judecatǎ. De unde altitudinea lui în balanţa aprecierilor tuturor celorlalte realizǎri spirituale omeneşti. Sensul kalokagathic devine prin aceasta cosubstanţial sistemului filosofic promovat de Platon. Ne îndreptǎm astfel spre idealitate (viaţa are sens spiritual umanist fǎrǎ libertatea de a ne situa dincolo de existenţialul fenomenologic concret), conştienţi de faptul ca ne apropiem infinitezimal de Absolut fǎrǎ sǎ ajungem niciodatǎ acolo unde mintea omeneascǎ ar putea sǎ "ţinteascǎ". Dintre poeţii noştri filosofi, Eminescu a înţeles, poate cel mai bine, natura tragicǎ şi totodatǎ sublimǎ a omului gânditor care intuieşte aventura existenţei în perspectiva Absolutului (... *Luceafǎrul, Glosǎ, Odǎ în metru antic...).*

Dialectica se ridicǎ de la aparenţa sensibilǎ la realitatea esenţelor, de la multiplicitatea iraţionalǎ a senzaţiilor la unitatea raţionalǎ a Ideilor şi se opreşte la Ideea cea mai înaltǎ a Binelui. Binele nu are nevoie sǎ mai presupunǎ nimic, el este propria lui raţiune de a fi.

Adoptarea de cǎtre Platon a teoriei pythagoreice a metempsychozei, de origine orientalǎ, avea scopul de a moraliza semenii, de a le da o speranţǎ. Frica de pedeapsǎ dupǎ moarte, de mizeria reîncarnǎrii, ar împinge pe om sǎ evite rǎul şi sǎ practice Binele. Separând, dupǎ modelul orfic, psihicul de trup Platon proclamǎ sufletul drept entitate de sine stǎtǎtoare.

Prin esenţa sa, sufletul este de ordinul Ideilor.

În metafizica platonicianǎ, unitatea conceptului Bine - Frumos se întrevede chiar şi atunci când se asociazǎ, absolut necesar de altfel, în cunoaştere-iubire. Pentru a putea fi cunoscut, *"adevǎrul trebuie sǎ fie iubit întocmai ca şi binele şi frumosul"* - s.n. , ca sǎ poatǎ fi înfǎp-

tuit în conduita morală"[48].

Anatemizarea sufletului ar fi datorată întemnițării acestuia, deoarece prin destinul său tragic sufletul a încălcat Binele prin ceea ce a făcut în trecut.

Anamneză în procesul cunoașterii este întâlnirea acelui concept ideal (Formă) din conștiința subiectului și obiectul ce-i corespunde. Unitatea -hypostasiată - este identitatea dintre natura ideală a conceptului și natura obiectului ca reproducere a idealului; "reminiscența" asigură subiectului posibilitatea de a cunoaște reproducerea individuală a Ideii, iar "participarea" prin prezența reflexului aceleiași Idei în obiect, cognoscibilitatea acesteia din urma .

Problema reminiscenței este mai pe larg tratată în dialogurile *Menon, Phaidon* și *Phaidros*. Comună tuturor este ideea unei justiții divine și a unei sancțiuni postume a conduitei omenești. In rândul zeilor trec numai acei care, iubitori ai Binelui și ai Adevărului, au cultivat virtutea și filosofia[50].

Observăm că totul este reprezentat într-o haină mitologică până la afirmația că ar fi vorba de o proză și o poezie simbolică *.

Teoria despre Frumos și Bine va afla în cugetarea platoniciană o semnificație și o tratare cu totul originală atunci cînd conducătorul Academiei meditează asupra artei.

O primă observație care ne interesează este că Platon nu întreprinde o cercetare a frumosului artistic detașat. El abordează arta nu numai din perspectivă estetică. Platon valorifică arta după criterii etice și politice; categoria intelectuală a frumosului nu se poate detașa de categoria binelui. În *Gorgias,* Polos, interlocutorul lui Socrates, lăudându-l pe so-

* Cei care înțeleg substanța zeifică drept simbol al idealității adică al unui "auffeben abstract" pentru cetate vor interpreta lumea predominant materialist. Dimpotrivă, cei care cred că zeii inspiră prin ființa, faptele și atitudinile lor întreaga mitologie și filosofie, care pleacă de la vechii greci, vor interpreta lumea predominant idealist - așa cum a făcut-o celebrul gânditor H. Neumann și într-o anumită măsură elevul său de mai târziu Gheorghe Vrabie.

fist, arată că arta acestuia este cea mai frumoasă. Pe Platon însă nu-l interesează retorica privită ca artă literară. După cum observă D. Isac, ceea ce întrezărim întâi de toate este dacă retorica este o știință care te face să cunoști ce e drept și ce e nedrept sau e o simplă făuritoare a convingerii care te face să crezi, numai, că un lucru e just sau nejust. Cu alte cuvinte, e o «artă» care susține adevărul în scopuri drepte sau e o artă mincinoasă și nu întotdeauna bine intenționată!... Ceea ce-l interesează pe Socrates, când discută despre retorica lui Gorgias, e dacă acesta urmărește adevărul filosofic sau numai *verosimilul sofistic*[51].

A. Fouillee, unul dintre cei mai buni cunoscători ai operei lui Platon, remarcă și implicațiile frumosului de vreme ce anumite mijloace artistice sunt mimate cu ingenuozitate, dar acestea numai în perspectiva Binelui: "Retorica susține deci adevărul prin mijlocirea frumosului; și să adăugăm pentru a spune totul: în vederea Binelui"[52].

Retorica este, după părerea lui Platon, o pseudo-artă a lingușirii și nu e frumoasă pentru că, așa cum era practicată la greci, nu urmărea Binele. Prin intermediul lui Socrates, Platon denunța activitatea sofiștilor.

Filosoful va admite în artă numai acea plăcere subordonată Binelui. Iată discuția dintre Socrates și Callicles în legătură cu modalitatea sofiștilor de a utiliza oratoria: "Ai impresia - îl întreabă Socrates pe Callicles - că oratorii vorbesc totdeauna în vederea celui mai mare bine și își propun ca scop să facă prin discursurile lor pe cetățeni cât mai virtuoși posibil, sau crezi că, urmărind să placă cetățenilor și neglijând interesul public pentru a se ocupa de interesul lor personal, ei se poartă cu mulțimile ca și cu niște copii, încercând doar să le placă fără să se sinchisească dacă prin aceste procedee îi fac mai buni sau mai răi?"[53].

Criteriul ordinii este imanent oricărui lucru executat cu chibzuială. Retorul va proceda asemenea pictorului sau arhitectului, care își clasează în ordine materialele și silește pe fiecare să se potrivească și să se omogenizeze celui vecin până când s-a cuprins într-un întreg bine

aranjat şi bine ordonat. Retorica apare astfel în perspectiva unui stil nobil şi a unui scop moral. Aşadar, Platon judecă virtuţile stilului punându-le în cum-păna eticului. Aceasta este o atitudine paideutică prin însăşi natura şi substanţa sa. Şi astfel magistrul Academiei subordonează frumuseţea retoricii scopului *kalokagathiei.*

Regula şi ordinea fac ca un lucru să fie bun pe când dezordinea îl fac să fie rău. Asemenea e şi cu sufletul: e bun dacă este exprimat într-un stil nobil şi îşi atinge scopul moral. Să fim, însă, drepţi şi să observăm că Platon judecă virtuţile stilului numai dintr-o perspectivă sau în principal din perspectiva eticului. Aceasta este o atitudine paideutică prin însăşi natura şi substanţa sa. In acest fel frumuseţea şi expresivitatea retorică, filosoful o subordonează scopului *kalokagathiei;* "ordinea şi regula în suflet se numesc legalitate şi lege, ceea ce face pe oameni drepţi şi ordonaţi şi aceasta e ceea ce constituie justiţia şi tempe-ranţa"[54]. Mai mult, dacă vrei să fii bun orator, trebuie să fii drept şi versat în ştiinţa dreptăţii, iar virtutea fiecărui lucru constă în aranjarea şi dispunerea stabilite prin ordin[55].

Rezultă din aceste exemple în ce măsură Platon gândeşte Binele şi Frumosul, Virtutea şi Armonia; elementele lor structurale erau comune.

Concepţia despre unitatea eticului cu esteticul, constatată doar prin câteva exemple din domeniul artelor, necesită o prezentare a teoriei Ideilor şi a "participării" lucrurilor. Nu reluarea cercetărilor despre teoria Ideilor în general ci modalităţile specifice de manifestare a teoriei "participării" prin imitaţie şi determinările acestei filosofii sub aspect, gnoseologic, etic şi politic.

Vom anticipa că eticul şi politicul, într-o viziune proprie platoniciană, preconizează nu imitarea naturii, ci un ideal de frumuseţe confundat cu idealul moral... Platon osândeşte mai ales imitarea realităţii fără scop moral; el face distincţie între artiştii care ţintesc să imite lucrurile eterne - ideile şi cei care imită lucrurile sensibile, trecătoare[56]. Menţionăm că

înțelesul platoni-cian al imitației diferă mult de cel aristotelic.

Premizele sistemului său îl obligă să postuleze ca pe măsura trecerii dintre cele două ordini existențiale prin cele trei nivele: Ideile sau Formele, realitățile lumii fizice și practice și al treilea - sfera umbrelor - se petrece o scădere valorică. Umbra umbrelor nu se poate situa în ierarhia platoniciană decât departe de sfera entităților autentice, elevate, de stările sufletului înnobilate de Eros și de aspirații ascendente.

Ierarhia ontologică stabilită în cadrul dialecticii platoniciene modifică raportul real dintre artă și frumos. Arta, căzând în rândul imitațiilor celor mai inconsistente cognitiv, fru-mosul ei e palid și diluat în raport cu strălucirea ardentă a corespondentului inteligibil. "Ideea" corespunde adevăratei definiții a lucrului. Pentru Platon, creator de artă după legile frumosului, e Demiurgul care, creând lumea, cosmosul, a dat cea mai frumoasă operă.

Platon va aprecia arta după modul de redare a realității ideilor perfecte în înțelesul filosofiei sale, deci conformă teoriei Ideilor și va disprețul acele plăsmuiri facile care sunt foarte departe de realitatea consistentă, imuabilă și expresivă ca nobilitate și măreție.

Filosoful înțelege și contemplă unitarul, adevărul și realul. Meșteșugarii și ceilalți oameni cu îndeletniciri practice, ne dau numai o aparență despre real - ei fac paturi și scaune, corăbii, veșminte, acte de guvernare și decrete. Pe a treia treaptă, poeții și pictorii vor da imagini ale lucrurilor de al doilea nivel. Așadar, opera de artă ar fi imaginea aparentă a unei imagini aparente, de un rang inferior. Deoarece frumosul nu era separat de bine și adevăr, nu se puteau recunoaște artele frumoase[57].

Întrucât însă Grecia cunoștea opere de artă fără seamăn, care nu puteau fi ignorate, Platon menționează:"Ca și lumea inteligibilă unde Frumosul este atașat Binelui, în lumea umană arta e supusă moralei și chiar politicii, în domeniul căreia justul este și frumos, iar statul bine

orânduit şi diriguit de normele justiţiei e privit ca opera de artă cea mai frumoasă'"[8].

Artele merită să fie cinstite dacă operele lor transmit sufletului ordinea, dacă ajută la moralizarea oamenilor şi la educarea tineretului.

Eticul şi politicul se ipostaziază în criterii suverane de determinare a artei. Platon pledează pentru o artă educativă, pentru capacitarea cunoştinţelor şi a supunerii acestora faţă de legi.

Susţinând valabilitatea artei cu încărcătură etică, deoarece Binele se confundă cu Frumosul, el subînţelege existenţa frumosului în artă. După cum demonstrează şi A. Fouillee, referindu-se, de pildă, la cartea a II-a din *Legile,* Platon arată în termeni foarte clari că scopul şi obiectul artelor nu e nici plăcerea senzuală, nici simpla imitaţie a naturii, ci expresia unui ideal de frumuseţe pe care el îl confundă în întregime cu idealul de virtute[59].

În epilogul dialogului *Banchetul* este prezentată poziţia lui Platon faţă de arta dramatică[60]. Tragedia este expulzată şi ridiculizată în beneficiul unei tragedii superioare. Când athe-nianul din *Legile* demonstrează că buna constituţie politică este cu mult superioară oricărei piese dramatice, observăm că filosoful subordonează creaţia dramatică scopurilor sale politice. "Suntem cât putem mai bine autorii unei tragedii în acelaşi timp neîntrecut de frumoase şi de bune; cel puţin întreaga noastră alcătuire socială e interpretată ca un spectacol al celei mai frumoase şi mai bune vieţi, adică la drept vorbind, după cum susţinem, cea mai adevărată tragedie'" . Principiului, pe care l-am numi întâi politic, îi este asociat criteriul etic. Arta umană, în sensul antic al termenului-noţiune, ce depăşeşte sfera lui *techne* sau *mimesis* seamănă, se apropie mai mult de cea divină numai prin faptul că şi ea dă creaţii adevărate, utile sau bune (ceea ce realizează lucrătorul, arhitectul, omul de stat sau moralistul); dar sub alt aspect al ei (pictură, muzică, poezie) ea crează doar simulacre ale realului. Vom avea astfel două arte: una serioasă, utilă, morală, alta facilă,

representând doar agreabilul, plăcutul.

Fouillee se exprimă plastic spunând că Platon doreşte să instaureze în locul theatrocraţiei o sophocraţie. Filosofii în statul ideal au un rol de esenţă religioasă. Ascensiunea filosofică spre înţelepciune şi adevăr necesită imitaţie, adică "participare" la existenţa reală - contemplarea suveranităţii ideilor. Cum însă Platon nu poate găsi alte exemple decât acelea pe care i le oferă arta creată nu de filosofi, ci de creatorii frumoaselor monumente sau picturi contemporane, arată că "artizanul destoinic al justiţiei şi virtuţii dintr-un stat trebuie să-şi aţintească necontenit privirea asupra modelului său perfect asemenea unui bun pictor ai cărui ochi se ridică deseori de pe suprafaţa tabloului către sursa desenului său"[62].

Sculptorul - un meşteşugar nedemn pentru moment de a fi considerat nobil, frumos şi înţelept - oferă prin creaţia sa un simbol pentru frumuseţea armonioasă a operei regelui filosof — statul bine organizat. Acest simbol este fie Parthenonul, fie statuia just proporţionată şi colorată şi la care toate părţile au ponderea cuvenită, nici prea mult nici prea puţin. Măsura şi proporţia se identifică pretutindeni cu frumosul. Analizînd dialogul *Hippias Maior,* K. Gilbert remarcă fuziunea Virtuţii cu Frumosul asociate Binelui: "în *Hippias Maior* simpla potrivire şi utilitate erau respinse în favoarea prielnicului ca definiţie a frumosului; nu orice scop e util ci numai un scop moral. Pentru noi, în calitate de cercetători ai lui Platon, a fost evident pentru câtva timp că frumosul în sine aşa cum îl defineşte Platon reprezintă binele unei vieţi consacrate dreptăţii legate cu înţelepciunea unei înţelegeri filosofice"

Întrebându-ne dacă Platon a disociat frumosul în sens kantian ("ceea ce place fără concept" sau, altfel spus, detaşat de semnificaţie), rezultatul este că nu. Ce înţelege Platon prin frumuseţe - obiectul pe care artele îl reprezintă cel mai adesea- este sufletul omenesc, cu toate pasi-unile lui. Or, sufletul nu e frumos decât în măsura în care e bun.

Pentru Platon Frumosul e identic cu Binele, şi cu deosebire fru-

musețea sufletească este identică cu perfecțiunea morală.

Platon nu sesizează că pot exista în suflet și în facultățile lui naturale alte elemente de frumusețe decît frumusețea morală, produs al rațiunii și al voinței. Datorită acestei observații incomplete filosoful ajunge să transforme idealul artistului în acela al moralistului.

Știința frumosului este absorbită în știința virtuții sub pretext că Ideea frumosului în sine este identică cu Ideea binelui în sine. *Frumosul artistic își are dea rădăcinile în virtuțile etice.*

Scopul artei este virtutea și virtutea e izvor de frumusețe. "Nimic, niciodată nu vom îndrăzni să spunem că dansul și cântecele viciului ar fi mai frumoase decât cele ale virtuții, nici că el simte plăcere în fața figurilor care exprima viciul". Eros, ca intermediar între cele două lumi este și o inițiere în Frumos, Bine, Fericire și Eternitate printr-o ascensiune treptată de la sensibil la inteligibil. Rezultă în sens paideic că artele, care servesc Cetății și spiritului ei de legalitate și ordine, pot fi cinstite cu recunoștință materială (sa ne exprimăm în termeni actuali), precum și, sau cu osebire, prin neuitarea operelor și a creatorilor care le-au plăsmuit.

La Platon, cu toate aparențele de introducere a unei cenzuri, fie chiar și de ordin filosofic și etic, juriile propuse de gânditorul athenian pentru "olympiadele de artă", alcătuite din cunoscători și filosofi mai în vârstă aveau ca scop să îndrepte publicul mai mult spre muzele educative decât spre muzele sensuale. Muzele și bacchantele decente și prețioase care vor inspira creația în stil attic, spiritul demiurgic luminos, precum și acele muze stimulatoare vitejiei războinicilor (eventual pentru iluminarea înțelepților) își fac datoria – dorite fiind, divinizate chiar, de către grecii adevărați! *Kalokagathia* este personificată in "Phaetonul tras de cai înaripați care poartă pe bolta cerească soarele dătător de lumină, liniște sufletească și înțelepciune".

În *Symposion* se remarcă faptul că Platon aduce un elogiu, cu

deosebire, frumuseţii sufleteşti. Această frumuseţe se aliază cu binele, căruia i se subordonează. "Frumosul devine astfel universal prin vecinătatea lui cu Binele şi Adevărul. Frumuseţea poate fi conferită indiferent cărui obiect: ea este pură, fără amestec, fără culoare, fără figură, fără carne; e într-adevăr frumuseţea raţională şi morală"[64]. In acelaşi timp, Erosul ca intermediar realizează reminiscenţa. Frumosul absolut face parte din însăşi existenţa supremă, universală şi transcendentală. Tot ce e frumos în lume (lumea sensibilă) este frumos numai prin împărtăşirea din lumea frumuseţii ideale.

Năzuinţa spre ideal, spre universal la Platon, este consecventă deşi soluţiile sunt în dezacord cu reflectarea obiectivă a fenomenelor de artă.

Caracterul mobilizator al artei este impus într-o viziune proprie şi în "Statul" său ideal.

Ni se pare îndreptăţită observaţia cercetătorului Alexandru Posescu precum că aristocraţia cetăţii drepte este o aristocraţie a meritului. Apartenenţa cetăţenilor la una sau alta din clasele care o alcătuiesc este determinată exclusiv de aptitudinile şi pregătirea fiecăruia în parte. Barierele care sunt trasate cu stricteţe de la o clasă la alta nu sunt definitive decât pentru fiecare individ în parte, nu se pot face treceri dintr-o categorie în alta, în ierarhia socială, decât în funcţie de capacitate.

In condiţiile societăţii antice aprecierele nu pot fi făcute decât din perspectiva gândirii cetăţenilor liberi, sclavii fiind o categorie lipsită de drepturi politice. Şi totuşi Esop, prin înţelepciune şi prin promovarea unui autentic spirit kalokagathic în scrierile sale, a devenit din sclav un om liber (vezi Diogene Laertios, *Despre vieţile şi doctrinele filosofilor,* Ed. Academiei, Bucureşti, 1968, traducere de Aram Frenkian, p. 334).

Elementele factologice lasă locul eticizării în viaţa politică pâ-

nă acolo încât calităţile morale pot garanta chiar substituirea legii.

Interesantă este poziţia lui Platon faţă de tragedie şi poezie; care sunt artele ce pot să "purifice" sufletele în conformitate cu rigorile de viaţă din cetatea ideală? Se ştie, spune Platon, că ceea ce e bine este întotdeauna sieşi suficient, echilibrat şi unic în esenţă. Este necuviincios, aşa cum procedează Homer, să-i zugrăvim pe locuitorii Olympului ca pe nişte fiinţe isterice şi inconsecvente sau accidentale. Să fie eliminate pasajele în care se spune despre Zeus că distribuie binele şi răul fără deosebire, că ceea ce poate fi numit divin în sens strict nu e niciodată neutru şi e totdeauna bun şi izvor al binelui.

Dar nu numai conţinutul ci şi tiparele formale ale poeziei şi muzicii ar trebui reglementate în lumina rigorii filosofice. In mu-zică, de pildă, modul lydian şi modurile complexe care sparg ordinea şi unitatea spiritului sunt interzise. Modelele laborios ornamentate, actorii înzes-traţi, capabili a şoca sentimentele sau discursul histrionic nu au ce căuta în educaţia cetăţenilor. Muzica şi dansul vor trebui să cultive două moduri: cel phrygian, războinic, stimulator, şi cel dorian, temperat, liniştitor. In poezie sunt prescrişi metrii simpli şi genurile literare simple — cel narativ şi cel epic, iar nu genul dramatic.

Pe nedrept Platon îi izgoneşte pe poeţi din cetatea ideală. Spre maturitate, după cum rezultă din ***Legile,*** Platon recunoaşte că arta e mijlocul specific de modelare a emoţiei şi că plăcerile şi durerile plămădite astfel în vederea scopurilor bune devin aliaţi ai raţiunii cu condiţia ca artele să moralizeze în numele zeilor sau a idealului.

Aceste realităţi ce se află în opera platoniciană ne arată că filosoful a văzut *κάθαρσις* şi prin intervenţia artelor, acele copii stigmatizate artificial graţie sistemului său filosofic. Termenul ca atare, *κάθαρσις,* îl vom afla la Aristotel, însă de fapt, platonismul ca filosofic etică, prin idealurile sale de Bine, de Absolut, cu un sens omenesc purificator, reprezintă o maximă cugetare asupra existenţei umane.

În acest sens, B. Croce, asociind teoria kathartică cu tendința de a neutraliza expresia imediată a sentimentului şi ideea ca arta să înalțe pasionalitatea imediată la treapta contemplației şi a universalității, la determinarea umanului - rezultă tocmai sensul umanist, de idealitate, a cugetării platoniciene. Dacă este adevărat că prin activitatea estetică (prin creație artistică sau receptarea ei) ne detaşăm de particularitatea şi finitudinea sentimentelor imediate, restrângându-le la conştiința de sine a personalității umane integrale, ordonându-le în aşa fel încât să ajungem la înălțări şi transfigurări, este limpede că orice act estetic veritabil este sinonim cu *κάθαρσις. Analiza acestei noțiuni este unitatea experimentală sau gândită dintre etic si estetic.*

Cum Platon nu pretinde a da soluții definitive în nici o problemă, cu excepția teoriei Ideilor, când este consecvent sistemului său şi, cum în multe situații înseşi preceptele sunt infirmate, se desprinde că adesea el "colorează" regiunile superioare ale matematicii şi dialecticii împrumutate din experiența estetică obiectivă — sensibilă.

În anume pagini din *Metaphysica,* Aristotel se referă la unele teze platoniciene, ce-i drept absente din dialoguri, în care magistrul Academiei ar fi instituit, după cum am arătat mai înainte, numerele matematice şi figurile geometrice ca factor susceptibil a fi intermediarul între inteligibilul "separat" şi sfera sensibilului. Unul şi Dyada ca principii supraesențiale unificatoare ale universului sunt o nouă exprimare a autodezvoltării heraclito-eleate.

Predominante şi hotărâtoare rămâne, evident, dualismul şi "separația", dar numai sub aspect temporal. Numai universalul imuabil există cu adevărat şi esențial. Sensibilul şi singularul se pot ridica spre el dar numai renunțând la sine...

Teoria "participării" şi a universalului descrescând, concepția transcendenței, pledoaria despre Binele şi Frumosul supramundan vor fi preluate de toți urmaşii doctrinei platoniciene — promotori ai

valorilor filosofice etice şi abstract muzicale în înţeles pythagoreic — în evoluţia artei spre sublim. Hegel îi va aduce ca un complement *Fenomenologia spintului estetic,* iar Heidegger şi fenomenologii contemporani o vor considera miez luminos şi spiritual al oricărei creaţii autentice. În filosofia contemporană se configurează o determinare explicativă a *kalokagathiei* din perspectivă platoniciană anamnetică. Astfel, se proiectează în era modernă şi contemporană conceptul antic care este dătător de subtilitate metafizică şi întemeietor de paideutică sau praxiologie educaţională. Modernii verifică sau autentifică astfel principiul "Nihil ex nihilo"!

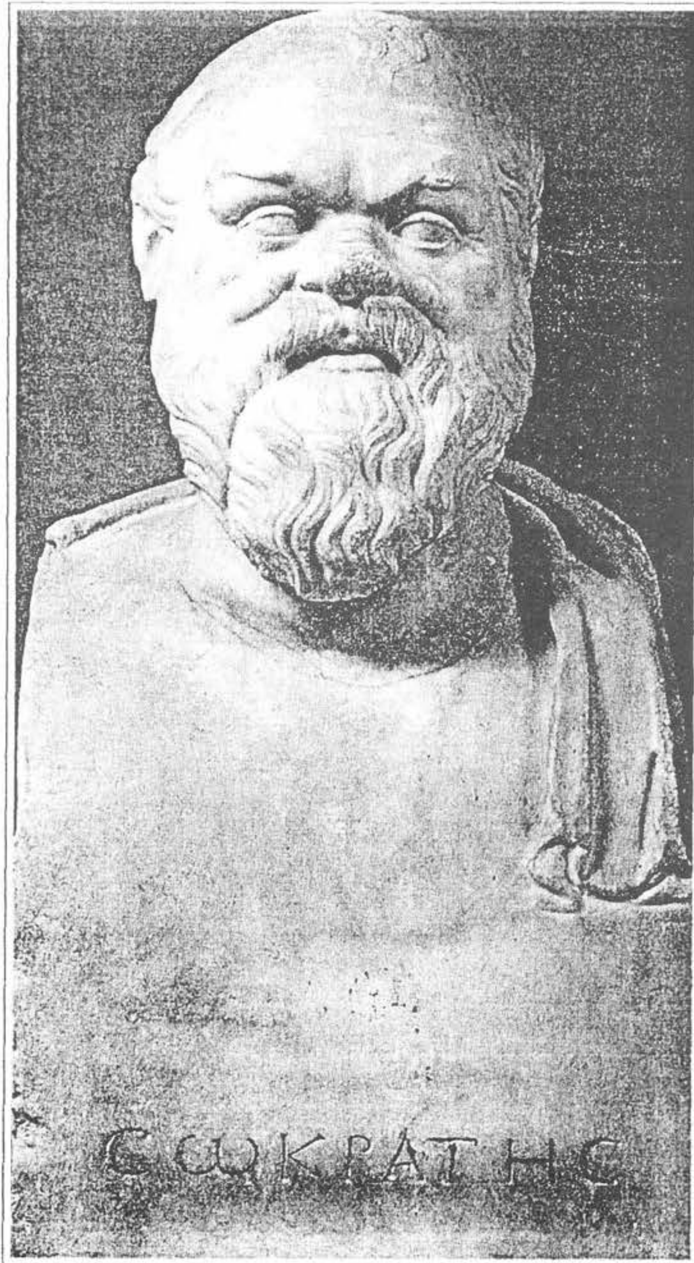
Dacă ne reîntoarcem la scopul suprem al cugetării platoniciene -promovarea valorilor Bine - Frumos - Adevăr - Armonie etc. , şi la constituirea ştiinţei universalului, se reliefează şi mai bine scopul şi raţiunea acţiunii acestora sub supremaţia Binelui.

Pe cât de necesar şi firesc era a se continua gândirea platoniciană, prin ce avea raţional, pe atât de necesar era a se obiectiva raportul dintre frumosul şi binele imanent realităţii înconjurătoare şi universalul conceptual în cugetarea aristotelică precum şi la toţi creatorii de sisteme filosofice şi de limbaj artistic care vor urma pînă în contemporaneitate.

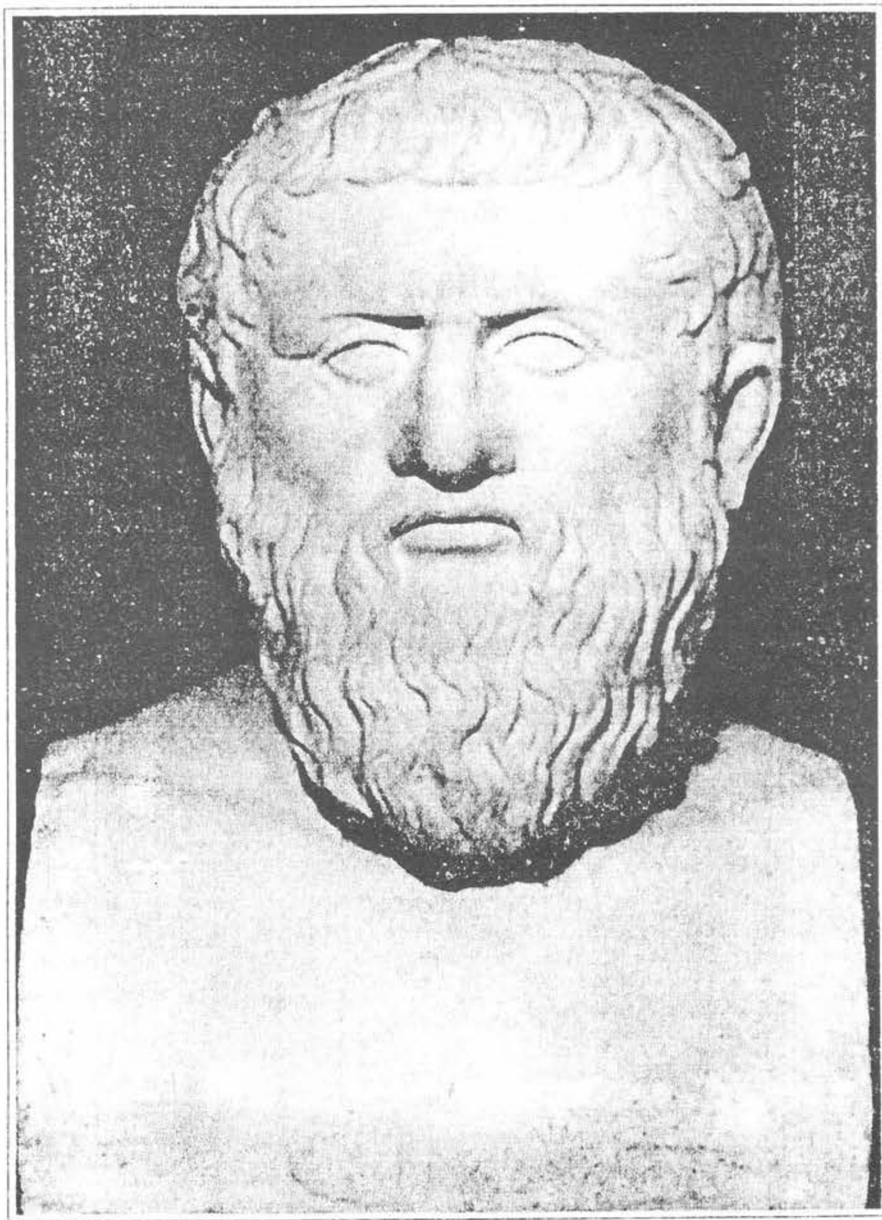
NOTE

1. Ion Banii. *Platou şi platonismul* (studiu introductiv), în Platon, *Opere,* I, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1974, p XIX.
2. Ion Banu, *op. cit.* , p. XXI
3. R. Bayer, *L'esthetique de la grâce.* Paris, Alean, 1933, p. 1; cf. D. Isac, *Frumosul în filosofici clasică greacă.* Cluj, Ed. Dacia, 1970, p. 233.
4. Ernest Stere, *Din istoria doctrinelor morale,* I, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975, p. 141.
5. Ernest Stere, *op. cit.* , p. 128.
6. Platon, *Opere voi. Al II- lea, Menon,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1976, p. 377.
7. Platon, *Menon,* 77 b.
8. *Ibidem,* 79 a.
9. Platon, *Opere,* I, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1974, p. 359a-360e, p. 476 -478; vezi şi *Protagoras,* 330 c, d, e.
10. Cf. A. Posescu, *Platon. Filsofia dialogurilor.* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1971, p. 118.
11. Alfred Fouillee, *La philosophie de Socrate.* 2, Librairie philosophique de Ladrauge, Paris, 1874, p. 173; apud D. Isac. *op. cit.*, p. 23.
12. *Ibidem,* p. 25.
13. *Ibidem,* p. 26.
14. *Ibidem,* p. 30
15. Cf. D. Isac, *op. cit.* , p. 29.
16. Ernest Stere, Din istoria doctrinelor morale, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975, p. 130.
17. Ernest Stere, Istoria filosofiei antice şi medievale. Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1976, p. 115.
18. Idem, p. 114.
19. K. Everett Gilbert şi H. Kuhn, *Istoria esteticii,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1972, p. 38.
20. Vezi W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* I, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978, p. 177-179.
21. Cf. Constantin Marin, *Filosofici antică greacă pînă la Platon,* Iaşi, Ed. Universităţii "Al. I. Cuza", 1994, p. 304.
22. Platon, *Symposion* (trad. ştefan Bezdechi), Bucureşti, Fundaţiile Regale, 1944, p. 92.
23. Platon, *Philebos,* 64 e.
24. Ibidem 65 a.
25. A. Fouillee, *La philosophie de Platon,* II, Paris, Librairie Philosophique de Ladrauge, 1869, p. 345; cf. D. Isac, *op. cit,* p. 162.
26. Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică.* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, textul ediţiei stabilit şi îngrijit de Ion Parcadi, în cap. *Platon, teoria frumosului,* p. 104.
27. *Ibidem,* p. 112.
28. Platon, *Opere,* VII, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1993, *Philebos,* p. 64 e, p. 91; 29. Platon, *Hippias Maior,* 297 c.
29. R. Bayer, *L'esthetique de la grâce.* Paris, Alean, 1933, p. 1; cf. D. Isac, *op. cit.* , p. 233.

30. Vezi Ion Banu, *Platon şi platonismul,* în *Opere,* I, ed. cit. , p. XXII.
31. Platon, *Kratylos,* voi. al III-lea p. 439 d, e; p. 329 -330.
32. Platon, *Opere,* II, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1972, p. 385.
33. Vezi Ion Banu, *Platon şi platonismul,* studiul citat, cap. *Ideea,* p. XXII-XXXVII.
34. Ion Banu, *op. cit.* , p. XXV.
35. Aristotel, *Metafizica,* 1, 9, 992 a; L. Robin, *La theorie platonicienne des Idees et des nombres d'apres Aristote, Etude historique et critique,* Paris, Alean, 1908, p. 178 şi urm. , se referă la interpretarea aristotelică a teoriei platoniciene a ideilor; vezi şi V. Muscă, *Introducere în filosofici lui Platon,* Cluj, Ed. Dacia. 1994, p. 136.
36. Ion Banu, *op. cit.* , p. XXV-XXVIII.
37. O dezbatere aprofundată asupra temei în Ion Banu, *Studiu introductiv.* Platon, *Opere,* I, ed. cit. , p. XXVIII -XXXVIII.
38. Ion Banu, *op. cit.* , p. XXIV.
39. Ion Banu, Platon Heracliticul. Contribuţii la istoria dialecticii, Bucureşti, 1972, p. 27-44.
40. Ion Banu, *op. cit.* , p. 31-44.
41. ***Ibidem,*** p. 43-44: "Faptul de a scoate dialectica din umbră, de a trece în rândul lucrurilor, cărora nu li se pot refuza atributele de realitate propriu-zisă şi de adevăr... „.
42. Ion Banu, *Studiu introductiv,* XXXIV - XXXVI
43. *Ibidem,* p. 433.
44. Platon, *Opere,* V, 511 a - 517 c, p. 311 - 316
45. Vezi Vasile Muscă, *Introducere în filosofia lui Platon,* Cluj, Ed. Dacia, 1994.
46. Vezi D. Isac, Ascensiunea dialectică a erosului şi treptele frumosului, op. cit. , p. 89-105.
47. *Ibidem,* p. 90-94.
48. D. Isac, op. *cit.* p. 104-105
49. A. Fouillee, *La philosophie de Platon...* , citat în D. Isac, *op. cit.* , p. 82.
50. D. Isac, op. *cit.* , p. 129.
51. A. Fouillee, *La philosophie de Platon,* citat în D. Isac, *op. cit.* , p. 126
52. Gorgias, 502 e, p. 365 în Platon, *Opere,* I.
53. *Ibidem,* 504 d, p. 367
54. *Ibidem,* 503 d- 504 e,
55. *Ibidem,* p. 366 - 367
56. Cf. Ernest Stere, *Din istoria doctrinelor morale,* cd. cit. , p. 149-150.
57. A. Fouillee, *La philosophie de Platon,* ed. cit. , p. 338.
58. Platon, *Banchetul,* cap. final.
59. Cf. K. E. Gilbert şi H. Kuhn, *Istoria esteticii,* Ed. Meridiane, 1972, p.
60. *Ibidem,* p. 69.
61. Vezi Gh. Ghiţescu, *Antropologia artistică,* cap. *Clasicismul,* Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1979, p. 92-106.
62. K. E. Gilbert şi H. Kuhn, op. cit. , p. 64. Cf. D. Isac. op. cit. , cap. Ascensiunea dialectică a erosului şi treptele frumosului, p. 89-104.
63. Platon, *Symposion* (trad. Şt. Bezdechi), Bucureşti, Fundaţiile Regale, 1944, p. 118.



Socrates



Platon

CAPITOLUL III

GÂNDIREA ARISTOTELICĂ DESPRE BINE ŞI FRUMOS

Problemele mari ale eticii aristotelice sunt aceleaşi ca şi la Platon: virtutea, fericirea, dreptatea, libertatea şi binele moral. Deoarece la gânditorul originar din Stagira temeiul eticii este politica, aceste forme şi finalităţi meditative se regăsesc şi în *Politica* sa şi pentru că arta nu poate fi separată de etică şi mai ales de filosofia primă, unele din ele precum binele şi frumosul se regăsesc şi în *Poetica*.

Fericirea constă în cugetarea pură, ea fiind scopul întregii vieţi morale iar mijlocul - virtutea morală. În *Ethica Nicomachica* (II, 1106, b - 1107 a, 2) virtutea este identificată cu puterea sufletului raţional de a alege o justă măsură, *μεσότης (mesótes)*, între extreme, măsură dată de o regulă specifică fiecăruia. Virtutea, *ἀρετή (arete)*, este dreapta măsură din punct de vedere ontologic, dar este un exces din punct de vedere axiologic. De exemplu, virtutea temperanţei este dreapta măsură între un exces *ὑπερβολή (hyperbolé)* şi o lipsă *ἔκλειψις (ékleipsis)*, între patima excesivă, *ἀκολασία (akolasia)*, şi lipsa de simţire, insensibilitatea totală,

ἀναισθσία (anaisthesía). În cazul virtuții curajului, dreapta măsură este între temeritatea nebună și lașitatea dezgustătoare.

În aceste cazuri, „dreapta măsură" nu înseamnă măsurare cu precizie aritmetică, ci apreciere valorică. Înțeleasă astfel, virtutea nu este un „compromis mediu" între două vicii extreme ci o altă valoare morală, pozitivă, un bine moral, pentru motivul că viciul este un rău aparținînd deci unui alt gen. Virtutea este puterea sufletului rațional de a făptui *mereu* în sensul dreptei măsuri și nu doar *uneori* deoarece astfel s-ar înclina iar spre o extremă. *Virtutea este deci deprinderea, habitudinea de a practica în toate împrejurările binele și justiția.*

În Ethica Nicomachica (II, a, 1107, a) se spune: Διὸ κατὰ μὲν τὴν ουσίαν καί τὸν λόγον τον τι ἦν εἶναι λέγοντα μεσάτης εστίν ἡ ἀρετή κατά δὲ ἄριστον καὶ τὸ εὖ ἀκρότης *(Quocirca virtus ex sua essentia et ratione ea, quae quod res est assignat medium est seu medietas; ex praesentia autem ac perfectione summum).*

Așadar, virtutea este dreapta măsură între extreme, însă nu în planul viciilor, ci ca o altă valoare morală superioară.

În Ethica Nicomachica la locul citat mai sus se spune: "Εστίν ἄρα ἡ ἀρετή ἕξις προαιρετική, ἐν μεσότητι οὖσα τῇ πρὸς ἡμάς, ὁρισμένη λόγῳ καί ὡς ἄν ὁ φρόνισμος ὁρίσειεν.*

Vom observa că în plan civic virtutea individuală înseamnă dreptate, adică dreapta măsură în posesiunea bunurilor funcție de meritele cetățenilor, căci prin cele două forme ale ei (cantitativă și distributivă) se asigură binele general și armonia vieții cetății.

Deoarece este foarte greu de urmat o astfel de dreaptă măsură în cazul fiecăruia, Aristotel recomandă să fie urmat modelul înțelepților precum Solon și Socrates. Această rezolvare posibilă pentru o ființă capabilă de discernământ rațional, înzestrată deci cu libertatea de alegere a binelui și

* Cf. N. Hartmann, Ethik, Berlin und Leipzig, Walter de Gruynter, 1926

frumosului poate saşi realizeze fericirea îmbinându-le pe toate acestea, precum am arătat şi anterior, prin energia virtuţii şi numai în limitele dreptăţii. Este dificil să se ţină dreapta măsură între furia oarbă (excesul) şi îngăduinţa fără nia un temei (lipsa), pentru a se practica blândeţea ca virtute; la fel este şi cu dreapta măsură (virtutea indignării) între invidie şi zavistie.

Dificultăţile de acest fel apar pentru că aşa cum am spus, opusele acestea, oricît ar fi ele de extreme, sunt totuşi greu cuantificabile, dacă nu chiar imposibil. Astfel, precum ceva egal este mai mic când e raportat la ceva mai mare şi invers, tot la fel este şi atunci când apreciem că ceva este dreapta măsură dacă se raportează doar la extremă (de exemplu, lipsa) fiind o exagerare, iar dacă se raportează la un exces, este o lipsă. Este cazul celui viteaz (ce este posesorul virtuţii curajului) ce pare temerar faţă de laş, dar pare a fi laş faţă de îndrăzneţ.

Dacă mai ţinem seama că Aristotel avertizează că extremele atrag media, fiecare de partea ei, ne dăm şi mai mult seama de dificultatea acestui gen de probleme, căci afecte de genul acesta n-au „graniţe" precis cuantificabile; în cazul de mai sus se ajunge chiar la împerecheri de termeni cu sens absurd precum „laş temerar" sau „laş viteaz". Singura garanţie oferită de Aristotel în aceste cazuri nu este una de ordin teoretic ci de ordin practic, anume fuga de extrema cea mai pronunţată şi mai primejdioasă.

Aristotel stăruie asupra ideii că omul este tatăl, *πατήρ καὶ κύριος, pater et dominus,* şi Stăpânul actelor sale, că este făuritorul propriului său fel de a fi virtuos sau vicios. Libertatea sa este mai curând fuga de contingent printr-un fel de iniţiativă spontană. Este ceea ce mai târziu filosofii au numit „un liber arbitru". Libertatea omului stă în puterea voinţei sale raţionale, aceasta fiind *causa sui* a libertăţii. In acest caz, răspunderea făptuirii îi aparţine lui întrutotul.

Important este să subliniem că, în cele din urmă, Aristotel extinde înţelesul virtuţii până la a-l suprapune sensului întregii activităţi umane, adică activitatea socială raţională.

De aceea, în plan civic, fericirea, virtutea şi binele sunt identice.

În lucrările sale de filosofie politică, dar mai ales în *Constituţii*, el porneşte de la cunoscutul principiu că omul este o fiinţă civică, ceea ce revine la principiul „unus homo — nullus homo" — un singur om ca nici un om.

Statul apare deci în mod natural în virtutea acestui puternic instinct de asociere şi de sociabilitate, dar, ca şi la Platon, problema importantă este cea a organizării şi conducerii statului, căci scopul său nu poate fi altul decât binele şi fericirea membrilor săi. Nimic nu este bun într-un stat dacă moravurile nu sunt bune.

Aristotel aduce unele corectări tezei socratico-platoniciene despre virtute şi greşeala morală. Pentru Platon, precum am văzut, greşeala morală era o lacună gnoseologică, la Aristotel însă, acea-sta aparţine voinţei. Voinţa poate greşi în alegerea practicării binelui într-un anume caz particular, chiar dacă se ştie foarte bine din punct de vedere general-teoretic ce este binele (precum spusese Socrates). Trecerea de la cunoaşterea generală a ceea ce este binele, virtutea, dreptatea, curajul la practicarea acestora în diverse cazuri particulare implică posibilitatea , erorii şi a greşelii morale. Această schemă permite întemeierea silogismului practic, moral, în care *majora* ar fi cunoaşterea generală a binelui, *minora* ar fi cunoaşterea a ceea ce este acesta într-un anume caz particular, iar concluzia ar consta în activizarea, făptuirea propriu-zisă. In astfel de cazuri, *dorinţa* şi *nondorinţa* (aversiunea) ar corespunde afirmaţiei, respectiv negaţiei.

Ca şi la Platon, doar omul obişnuit trebuie să persiste în a dobândi obişnuinţa practicării binelui (şi a oricăror valori morale) deoarece el se află şi sub puterea părţii neraţionale, afective a sufle-tului, el fiind mereu nevoit să aleagă binele şi să se obişnuiască să-l practice în cele mai diverse împrejurări, înţeleptul este posesor al virtuţilor raţionale. El cunoaşte partea raţională a sufletului, *τὸ λογικόν*, şi nu înclinaţiile acestuia, adică

sentimentele; cultivând adevărul, înţeleptul nu are nevoie să aleagă binele şi deci nu poate greşi.

Virtutea, mijlocul şi binele, ca scop raţional se identifică. De aceea, etica lui are o vizibilă tendinţă etiologică. Omul trebuie să tindă spre a trăi în ambianţa faptelor bune pe care trebuie să le îndeplinească cu generozitate, uşurinţă şi dezinvoltură, fără scopuri egoiste, fără regrete sau alt gen de „împotriviri" lăuntrice. Aceasta înseamnă de fapt virtutea, a menţine stăruitor dreapta măsură între extremele exces şi lipsă în practicarea binelui, în cadrul aceluiaşi gen.

Prin exces şi lipsă totul poate fi distrus nu numai în viaţa morală, practică, dar chiar şi în natură, unde graţie finalităţii formei, totul se menţine prin măsură, ritm, proporţie şi armonie. Lipsa acestora atrage răul, urâtul şi formele monstruoase. Concluzia este că virtutea este un bine, este frumoasă, iar viciul este un rău, este urât. Aceasta va apărea mai clar când vom aborda problema în cadrul metafizicii aristotelice bazată pe ideea finalităţii. Vom observa că virtutea supremă este binele suprem ce aparţine Primului Motor ce se autocontemplă şi în cazul căruia fiinţarea şi adevărul sunt identice.

În expunerea ideilor poeticii aristotelice, mai ales a celei de frumos, este nevoie a se recurge la modul comparativ cu aceea a lui Platon. *Περί Ποιητικής (Despre creaţie)* conţine principalele sale idei din acest domeniu. Am văzut că Platon raporta totul la Ideea de Bine, dar Aristotel asigură artelor locul lor specific.

Există tradiţia arhaică a definirii cantitative pentru noţiunea de frumos ca fiind rezultatul unei armonii cifrice dintre părţile întregului, păstrând *măsura* fiecăruia dintre aspectele separate ale tragediei, aşa cum epopeea trebuia cuprinsă bine între părţile ei şi concluzia morală. Aceste elemente istoric-logice ale definirii cantitative promovau în mod opozabil în aparenţă — complementar, de fapt în substanţa lor logică - din doctrinele geometrilor şi matematicienilor. Tot astfel, cifrică era şi herme-

neutica frumosului în doctrinele primelor şcoli filosofice ale Greciei antice influenţate de simetriile şi asimetriile interpretate într-o logică a consonanţei *într-un mod* diferit şi opozabil de către Thales şi Pythagoras. Continuând acest punct de vedere, Platon, autorul *Symposionului*, împărţea literatura şi celelalte arte după acordul calitativ, care provenea din materia *etică* a operelor, nu din mărimea fizică sau pregnanţa figurativă a părţilor întregului. Stagiritul preferă acest criteriu platonic când vorbeşte de literatura serioasă şi literatura hazlie. Arta poate fi produsă de caracterele nobile şi educate, din interiorul şi spiritul cetăţii, sau de cei neciopliţi, mahalagii, cum am spune noi astăzi, adică din categoria inferioară a metecilor - cei netunşi precum barbarii. Apare astfel o „producţie demiurgică" situată într-un plan valoric superior alcătuită din epopei şi tragedii. Ceilalţi „creatori" se amuză cu iambi satirici şi comedii de toate felurile, unele voite, altele involuntare produse chiar de prezenţa lor. Un asemenea fel de distracţie uşoară în timpul serbărilor cu *tragoi* şi *bacchantes* era foarte rigorist tratat de Platon şi ceva mai indulgent de către Aristotel, care îi vedea totuşi rolul de *mângâiere* şi *descărcare psihică*prin râsul care avea un rol *curativ* după zilele de muncă şi încordare.

Cu totul altfel se prezintă epopeea, tragedia, genurile serioase care au un rol kathartic bine definit prin funcţia iconică, prin modelul zeific şi intervenţia zeilor în acţiune. Eroii - *protagonistai'* — figurile centrale ale tragediei, se apropie de zei, adică de ideal sau sunt înrudiţi cu ei. Eroii reprezentau pentru cetăţenii Athenei „tipologii civice exemplare". In habitatul serial sau în contextul paideii sau civismului, ceilalţi — sclavii — erau trataţi ca naturi inferioare sau chiar ca simple unelte vorbitoare.

Firească la Platon, împărţirea pare mai puţin firească la Aristotel, a cărui intuiţie mărturisită în primul rând de la începutul *Poeticii* - de a trata despre *„poezia în sine" (περὶ ποιητικῆς αὐτῆς)* — echivalează cu tentaţia abstractă de a trata problema esteticului într-o filosofic particulară, total independentă de consideraţii *extrinseci* de ordin practic, politic,

moral etc. Aristotel își propune ca metafizician și logician o tratare *intrinsec* estetică a problemei frumosului. În fond comentatorii mai târzii, chiar cei contemporani, și-au dat seama treptat de avantajul științific al acestui mod inaugurat de Aristotel. Și totuși, printr-o curioasă contaminare de spiritul platonic, Aristotel produce inconsecvența grupării genurilor artei nu după criterii strict estetice, ci după criterii caracteriale și etice între inferior și superior, χεῖϱον (*cheîron)* și *βέλτιον (béltion),* modalitate adaptată de el în fragmentele următoare ale *Poeticii,* adresându-se într-un sens didactic educativ când folosește calificativele poeților reprezentând cele două orientări: „S-a împărțit poezia după caracterele individuale ale poeților, firile serioase *(o ί σεμνότεροι)* înclinând să imite însușirile sufletelor celor aleși, iar cele (firile - n. n.) ordinare *(o ί ε ὑτελέστεροι*), adică de rând, pe ale oamenilor neciopliți, gata să compună din capul locului stihuri de dojana precum ceilalți cântări și laude (Cartea a IV-a, 1448, b, 24-27). De asemenea în Cartea a V-a, 1449, b, rândul 10, unde se spune că „epopeea se apropie de tragedie întrucât este și ea imitația în vorbe alese a unor oameni aleși". Recunoscând definiția tragediei, remarcăm faptul că filosoful din Stagira cerce-tează cu mijloace asemănătoare epopeea și tragedia greacă.

În același timp, având în vedere ambiguitatea criteriilor lui Aristotel, se cuvine a fi prudenți când e vorba despre speculațiile estetice ale filosofului cu privire la termenul de *frumusețe.* Ne re-ferim la criteriile formale sau morale; este greu să știm la care dintre aceste două aspecte se referă Stagiritul în fragmentele diferite ale poeticii. În lipsa tratatului. *Despre Frumos* care s-a pierdut, rarele texte ajunse până în epoca modernă dovedesc că Aristotel nu a reușit să stabilească un criteriu unic după care să construiască conceptul analitic al esteticii frumosului. Filosoful din Stagira nu s-a detașat de criteriul moral, astfel că din perspectiva unui criteriu general (esențial) ceea ce este bun ne apare în interiorul concepției sale a

fi şi frumos; înclinaţia kalokagathică este precumpănitoare. Estetica sa, prin modul cum tratează termenul pivot —frumos sau καλός -este sau devine o sferă subsumată logic esteticului şi educaţiei etice.

Cu toate că opera sa în ansamblu are tendinţa să dovedească imperfecţiunea doctrinei platonice a Ideilor, identitatea frumosului cu binele a rămas o zonă adiacentă şi acceptată ca atare din filosofia platoniciană şi, prin aceasta, din înţelepciunea socratică.

În condiţiile specifice ale religiei şi legislaţiei athenienilor, curajul de a recunoaşte că în multe cazuri frumuseţea aparentă ascunde o esenţă imorală şi invers ar fi însemnat o adevărată abdicare de la rangul de filosof al Cetăţii. In sens teoretic, grecii din perioada clasică nu reprezentau urâtul în artă.

Cu totul altceva se întâmplă în perioada de decadenţă, când cynicii îşi permit să disjungă între frumos şi moral. Ei, cynicii, premerg accepţiei moderne şi mai ales contemporane, considerată de asemenea decadentă, când, de pildă, S. Freud şi, după el, un mare critic de artă precum H. Read pot vorbi dezinvolt şi argumentat în favoarea „urâtului cel bun". O asemenea atitudine teoretică ar fi fost echivalentă cu o „sinucidere morală" în cetatea atheniană a secolelor al V-lea - al IV-lea a. n. Ch.

În sistemele de gândire, mai mult sau mai puţin complete, ale înaintaşilor ca şi în religia elină (în care zeii sunt perfecţi în felul lor absolut de a reprezenta o trăsătură caracteristică sau psihologică: Zeus, Pallas Athena, Heraclitus, Aphrodita, Hephaestus), morala, tablele de legi, *identitatea frumosului cu binele şi cu adevărul* constituiau fundamentele gândirii filosofice şi sociale din perioada clasică. *Unitatea* binelui, frumosului şi adevărului era o triadă inexpugnabilă. In consecinţă obiectivizarea sa artistică nu avea cum să iasă din limitele acestei concepţii, din marginile acestui canon formal.

Rememorând şi resemnificând filosofia Stagiritului, se relevă cu claritate că a afirma imanenţa ideilor în lumea înconjurătoare era obliga-

toriu şi raţional. Filosoful, prin excelenţă un cercetător al faptelor, dorea să se oprească totuşi la formularea problemei estetice: în interiorul *kalokagathiei* (ca entitate metafizică dar şi imanent obiectivată în „producţiile" spirituale şi artistice) unitatea celor două contrarii are caracter monolitic.

Miezul paideic al definiţiei este greu traductibil şi mai puţin inteligibil dacă îl reducem, aşa cum se întâmplă în româneşte, prin repetarea succesivă a termenului *bun* într-o ascendentă scalariformă.

Platon respinge acele arte care sunt departe de Ideea de Bine, precum ar fi anumite genuri de muzică sau poezie, anumite forme de exerciţii fizice. El admite ceea ce numea „arta divină" prin care se ivea „armonia sentimentelor, ideilor şi gesturilor".

Şi Platon şi Aristotel admit că arta este imitaţie, dar ce înţelege unu! şi celălalt prin *μίμησις* diferă foarte mult. Admiţând preeminenţa universalului în raport cu singularul, Platon va admite că acesta din urmă este o imitaţie, o copie a celui dintâi.

Pentru Aristotel, lumea lucrurilor singulare este reală pentru motivul că universalul este imanent singularelor. De aici o consecinţă importantă pentru poetica aristotelică— verosimilitatea creaţiilor artistice, verosimilitate mai demnă de crezare chiar decât aceea a lucrurilor înseşi.

Dacă, deci, pentru Platon creaţiile de artă sunt „umbre de umbre", pentru Aristotel acestea au valoare de adevăruri verosimile. Mai mult chiar, ci spune că prin imitaţie devin frumoase chiar şi lucruri care nu sunt frumoase. Aceasta şi pentru faptul că imitaţia presupune finalitatea naturii, trecerea de la materie la formă, activizarea potentelor. Pentru Aristotel, creaţiile de artă înrâuresc profund sufletul (de exemplu, tragedia) tocmai pentru că ele nu reproduc pur şi simplu ceea ce este, ci cum ar trebui să fie ceea ce este. Deci tocmai ceea ce pentru Platon însemna „umbre de umbre", pentru Aristotel este frumosul şi binele, ceea ce ar trebui să fie; această deosebire provine din felul diferit în care au în-

ţeles ei lumea universalului şi imitaţia acestuia. La Aristotel imitaţia se plăsmuieşte după natură.

Mai mult decât atât, la acelaşi autor, natura însăşi, prin finalitatea ei, îşi găseşte cea mai profundă expresie în artă; ele se aseamănă fără a fi identice. Creaţia artistului este un amalgam (prin scop şi formă), de exemplu în cazul unei statui, al naturii, căci el introduce forma prin accident, în vreme ce natura posedă forma la propriu. El compară arta cu ştiinţa medicului care vindecă pe alţii iar natura cu ştiinţa medicului ce se autovindecă.

În gândirea aristotelică, artistul creează verosimilul amalgam al binelui şi frumosului, în vreme ce la Platon demiurgul crează copia. Pentru ambii arta este făcătoare de ceea ce n-a mai fost în natură, dar natura este înţeleasă în sens diferit. Deosebirea şi mai importantă constă în aceea că la Platon frumosul este splendoare a binelui, iar la Aristotel nu e vorba de frumuseţea în sine ci de condiţiile formale ale frumosului (claritatea, măsura, armonia etc.).

Aristotel distingea diverse specii de frumos: frumosul moral, frumosul matematic, frumosul natural, diferenţiere ce aminteşte totuşi de diferenţierea platoniciană din *Sjmposion* între frumosul absolut, spiritual şi relativ, la care s-a oprit Stagiritul. Clasificând artele după *ceea ce imită* şi după felul *cum imită,* Aristotel va găsi că muzica şi dansul imită nu natura ci pasiunile şi acţiunile, că muzica are cel mai pronunţat caracter imitativ, iar poezia (de exemplu) ar fi cea mai filosofică. Aşadar, pentru Aristotel imitaţia este un amalgam al imaginii artistice, rod în mare parte al fanteziei şi imaginaţiei artistului prin care universul latent în particular este întrezărit dar şi înfrumuseţat.

Dintre toate motivele pentru care Platon a respins arta, Aristotel îl vizează mai ales pe acela că ar răscoli pasiunile inferioare şi ar potenţa în suflet tot ceea ce este legat de sensibil.

Dimpotrivă, afirmă Aristotel, arta, mai ales tragedia, are o impor-

tantă funcție kathartică, purificatoare de pasiunile inferioare.

Despre *κάθαρσις,* filosoful din Stagira vorbește nu doar în *Poetica* (VI, II, 1449 b), unde dă și definiția tragediei, ci și în *Politica* (VII, VIII), reliefând mai ales funcția kathartică a muzicii.

După cum reiese din cunoscuta definiție a tragediei, funcția kathartică a acesteia dă finalitatea și frumusețea ei morală: *"Εστίν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης ἡδυσμένω λόγῳ, χωρίς ἑκάστω τῶν εἰδιῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων πατημάτων κάθαρσιν.* („Tragedia este imitația unei acțiuni alese și întregi, de oarecare întindere, în grai împodobit cu diferite feluri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită și care stârnind mila și frica, săvârșește curățirea de patimi".)

În raport cu Platon, la Aristotel ar fi vorba de o reabilitare a artelor pe baza distincției dintre imitația naturală și imitația rațională. Pe aceeași bază deosebește el și speciile de frumos menționate mai sus. Aristotel merge încă mai departe reliefând specificul diverselor arte, diversificând și mai mult speciile de imitație prin *ritm,* prin *limbă,* prin *melodie.* Imitația are pentru el aceeași importanță în artă pe cât are întrebarea sau mirarea în filosofic Rezultă că prin mijloacele artistice, verosimile, deci care seamănă cu o altă realitate, se sugerează până la emoția maximă *frica (φόβος) și mila (ἔλεος).* Aceste stări sufletești produse de tragedie și mai ales de soarta tragică a eroilor îi fac pe spectatori mai înțelegători, mai omenoși, mai apți să-și însușească idealul celor învinși. *Frica fi mila* revigorează „cultul eroilor" dinpólis sau din „Olympul umanizat", care suferă sau mor pentru realizarea fericirii, a binelui, a frumuseții, a tuturor virtuților cunoașterii și a curajului și care se străduie nu numai pentru dreptatea lor, ci pentru binele și dreptatea altora (vir-

tute preluată de creştinism!). Protagoniştii se străduiesc şi se jertfesc pentru comunitate. Comuniunea cu spiritul de jertfă, comuniunea întru sacrificiu suprem, asumarea curajoasă a riscului sunt virtuţile care detaşează pe oameni, în Amphitheatrul de la Epidaurus, de grijile lor mărunte. Spectatorii, iubitori de înţelepciune, se purifică de patimi, săvârşesc înnobilarea lor sufletească ce îi poate edifica drept autentici cetăţeni *ai polis-ului.* Adevărul antic străbate până la noi în ideea simplă şi clară că *suferinţa umanizează.*

În legătură cu gândirea platoniciană, opţiunea noastră interpretativă se distanţează şi chiar este disjunctă de majoritatea tendinţelor „scolastice moderne" (opiniile materialist-dialectice aplicate simplist sau dogmatic), în sensul că magistrul Academiei atheniene nu propovăduia o filosofic „neimplicată" în societate, *apathică,* şi că de această atitudine s-ar fi molipsit şi Aristotel. Nimic mai straniu la marii filosofi *cetăţeni* ai Athenei decât lipsa de implicare întru ideal şi în numele Cetăţii! Marii filosofi, discipolii înţeleptului Socrates, erau purtătorii idealului, adică a interesului abstractizat al întregii Cetăţi.

În comentariul despre tragedie, frica şi mila servesc purificarea de întâmplările mărunte, de banalul interes diurn, de tot ce este lipsit de semnificaţii şi de trăiri cu sens axiologic. Ne oprim în a cerceta şi alte implicaţii posibile dar mai puţin folositoare demersului nostru - subordonat noţiunii de *kalokagathia.* Sub raport metodic, epistemologic, din realitate fac parte prin urmare şi maniera sau sensul cunoaşterii, aprecierea subiectivă, participarea prin sentiment, presentiment, resentiment şi prin integrare activă a iubitorilor de înţelepciune, în viaţa Cetăţii. Aristotel configurează deci pentru habitusul social al cetăţii varii forme de manifestare şi acţiune a *kalokagathiei* în *paideia* elină, prin implicarea afectivă şi participativă a paradigmei etico-estetice în „sufletul colectiv al Cetăţii".

După cum am mai spus, forma tipică de creaţie în artă este, după

Aristotel, tragedia, tocmai datorită puterii sale de sinteză a tuturor artelor. Purificarea este de două feluri: *dramatică* şi *tragică*. Purificarea tragică raportează individul la natură, adică la ceea ce el este, iar cea dramatică exprimă tocmai deosebirea dintre aceea ce este şi ceea ce trebuie să fie, adică ideală.

Doi cunoscuţi neoplatonicieni, Proclos şi Iamblichos, interpretează la Aristotel termenul *κά&αρσις* cu sensul de „uşurare sufletească", de neutralizare şi chiar înlăturare a unei poveri neliniştitoare şi supărătoare, similar modului cum acţionează un purgativ pentru curăţirea trupului. Aşadar, printr-o astfel de purificare se obţine o „îmbărbătare" a sufletului, o învrednicire a lui de a fi în stare să se menţină întru sărşirea binelui şi trăirea frumosului.

În cugetarea aristotelică se accentuează aşadar sensul moral, psihologic al termenului *κάϑαρσις* faţă de sensul medical, fiziologic, medical... La el găsim şi un „silogism al purificării" prin acţiunea tragică, graţie milei pe care aceasta o trezeşte în sufletul spectatorului astfel: ura, majora; mila, minora, potolirea acestor pasiuni, concluzia, adică acea *κάϑαρσις τῶν πατημάτων (katharsis ton pathemâton)* — după cum se spune chiar în definiţia tragediei.

Prin ideea purificării sufleteşti graţie acţiunii tragice, Aristotel restabileşte rolul artelor, îndeosebi al tragediei. Acelaşi lucru se poate spune şi despre alte concepte precum verosimilitatea, imitaţia, frumosul şi binele, dar înţelese, după cum am văzut, diferit de Platon. De exemplu, în ce priveşte verosimilitatea cunoaşterii poetice, prin care el reabilitează poezia, Aristotel recurge la comparaţia dintre poezie şi istorie. Istoria povesteşte faptele aşa cum s-au petrecut, dar poezia, arta în genere, le redă aşa cum s-ar fi putut petrece. Ele se deosebesc prin distanţa ce marchează realul de posibil.

Stagiritul va susţine că adevărul poeţilor este mai demn de crezare decât cel al istoricilor, deoarece primul înseamnă redarea universalului re-

construit pe baza logicii, iar al doilea reproduce pozitiv faptele singulare. In *Poetica* (XXIII), el afirmă despre istorie că este o succesiune cronologică de poveşti singulare. Aşadar imitaţia poetică nu este „umbră de umbre" ci este, într-adevăr, modificare a realului prin fantezia creatorului, dar conform cu legile logicii şi finalităţii realului; prin aceasta, natura este înfrumuseţată, adică trebuie să primească „în sânul ei" ceva nu exista anterior şi care îi dă un grad de generalitate, de paradigmă afectivă frumosului - deci un exemplu al tuturor exemplelor, universal valabil din punct de vedere *paideic*. Tragedia imită lucrurile ce trebuie să fie mai bune aici, în lumea devenirii. Tragedia răspunde cel mai bine dorinţei şi nevoii de finalitate proprii lumii naturale, sublunare, care, tocmai pentru că devine, aspiră spre perfecţiunea celei supralunare. De aici libertatea artei de a fugi de răul şi efemeritatea condiţiilor istoriei, de a reorienta sufletul spre transistoric, de a ţine mereu trează nevoia de spiritualizare progresivă, nevoia de cât mai multă formă, de cât mai mult act, nevoie resimţită de intelectul activ.

Vom mai observa că verosimilitatea cunoaşterii poetice nu este de ordin strict estetic ci cumva şi extraestetic, astfel încât nu are importanţă prea mare dacă imitaţiile artei sunt reale sau doar posibile. Este încă un punct în care Aristotel se desparte de magistrul său afirmând acea paradoxală teză *că este mai bine să se admită ceea ce este imposibil dar verosimil decât să se admită posibilul imposibil de a fii vreodată verosimil.* Este clar deci preţul pe care-l plăteşte Aristotel în schimbul reabilitării artelor, limitarea domeniului raţionalităţii discursive. După el, însăşi raţiunea ar simţi nevoia să se îndrepte spre un imaginar motivat subiectiv decât spre ceea ce este adevărat, dar nemotivat emoţional. Prin aceasta, poeticaaristotelică este precursoarea unei direcţii estetice moderne, cum ar fi cea croceeană, deşi filosoful italian pleacă direct de la Hegel.

În partea finală a *Poeticii* sale, Aristotel reabilitează oratoria, retorica şi dialectica, precum şi arta politică. Acestea n-au drept scop, pre-

cum poezia, binele şi frumosul, decât de a convinge prin argumentare (respingere, combatere), dar, oricum, şi acestea sunt socotite tot în genul artelor. De exemplu, retorica este tehnica (arta) elocinţei, astfel că nu retorica generează elocvenţa ci elocvenţa generează retorica. Amplificând această direcţie, *Tratatul despre Sublim* al falsului Longinus consideră retorica *o artă* cu nimic mai prejos decât celelalte. De exemplu, Isocrates, unul din cei mai iscusiţi retori, de fapt din perioada târzie, poseda o asemenea artă a vorbirii încât îi făcea pe toţi cei din *agora* să plângă abordând adesea subiecte obişnuite *{Despre muscă)*. Frapantă este comparaţia prin care Socrates, „cronicarul Cetăţii", este asemuit muştei celei rele, care înţepând crupa calului, îl ţine treaz şi vigilent faţă de armata duşmană. Aşa cum filosoful ţinea treaz spiritul cetăţii „ca pe un cal focos în stare să câştige concursul (olympiada) sau să-l poarte victorios pe stăpânul său în războiul cu perşii... „. Retorica se apropie de poezie în măsura în care „logos metrificat", *λόγος ἔμμετρος*, este mijloc de convingere, nu pur şi simplu cunoaştere. Ambele se bazează pe verosimil, *τὰ εἰκότα*, mai important, în aceste cazuri decât adevărul; ambele produc încântarea *γοητεία (goeteía)*, prin atingerea plăcută a sufletului *ἀπάθη (apáte)* şi de aici convingerea că filosoful identifică stilistica cu poetica şi teoria limbii.

După cum se ştie, filosofia primă a lui Aristotel este o filosofie despre fiinţa ca fiinţare — aceasta este substanţa primă, ceea ce face ca toate lucrurile să fie fiinţă, ea însăşi rămânând neschimbată. Ea este fiinţa în act. Dar mai este şi o fiinţă în potentă — materia. Toate care sunt în potentă tind să treacă la fiinţa în act, astfel că întreaga lume este animată de dorinţa de a trece de la o mai mică nedeterminare la o mai mare actualizare. De aceea, la Aristotel avem impresia că toate câte sunt fac efortul să fie altceva decît ceea ce sunt.

În natură ar fi ceva asemenea unei arte, după cum am mai spus,

o inteligență care modelează și orientează totul spre o finalitate bine determinată.

Fiind profund finalistă, gândirea aristotelică este pătrunsă de preeminența cauzei finale — absența universală de formă, de act.

Din această perspectivă, am văzut că fericirea, binele suprem este dreapta măsură, regula de aur ce trebuie să conducă actele bunului cetățean.

În etică, politică și poetică nu există ceva definitv static, ci totul trebuie subordonat la două cerințe: echilibru și strădanie, năzuință. Acestea se pot reduce la una singură: strădania spre cauza finală, ființa ca ființă, strădanie -năzuință prin care se traversează diversele niveluri de la potențialitate la actualitate. Deci strădania de a fi cât mai mult în act, care în etică înseamnă virtutea dreptei măsuri, în civic și poetică reprezintă *idealul kalokagathiei* care este unul tensional, potențial, care niciodată nu se poate considera complet realizat. De aceea și întrevedem că sub aspect hermeneutic și noetic suntem mereu *perfectibili* dar niciodată desăvârșiți. Astfel apreciem deosebirea dintre Stagirit și Platon în înțelegerea acestei paradigme. Imuabilitatea statică a idealului platonician decurge și devine în trepte succesive de la general la particular, de la universal ca entitate a realității inteligibile la „cazul tot mai imperfect, tot mai limitat". După cum am văzut, la Aristotel dorința de act creator, de a crea, *ποιεῖν (poieîn)* este sinonimă cu plăcerea, aceasta cu virtutea și până la urmă cu binele și cu frumosul, ceea ce ar putea fi interpretat ca o „coincidentia oppositorum". *Kalokagathîa,* am putea noi afirma, pornește de la cazul particular și interpretarea istorică singulară spre generalitatea umană universal valabilă a paideiei prin artă. Frumos și bine este așadar năzuința spre cât mai puțină materie - potentă și cât mai multă formă - act, deci finalitate ce constă în spiritualizarea continuă, niciodată total realizată, a naturii. Natura și arta se întâlnesc deci în această dorință spre spiritualitate, numai că una o realizează de la sine, cealaltă prin accident,

precum în exemplul despre medicul care se vindecă singur şi al celui care vindecă pe alţii.

Acea formă pură, fiinţa - ca - fiinţă, nu iubeşte şi nu doreşte lucrurile, ci acestea sunt cuprinse de dorinţă şi iubire pentru ea şi aspiră către ea.

De aceea, spune Aristotel, idealul omului nu este absolutul, ci dreapta măsură. *Kalokagathîa* - pentru că omul este înzestrat cu virtutea dreptei măsuri în perspectiva aspiraţiilor spre *kalokagathîa,* deşi se ştie că omul este capabil şi de transcendenţă. Dreapta măsură cu care trebuie să se mulţumească omul este tocmai locul său între materia complet nedeterminată, negândită şi actul pur, gândire a gândirii, de asemenea inaccesibilă omului.

Orice stare de *ὕβρις (hybris),* lipsă de măsură, aşa precum în tragedia greacă, îl aduce pe erou la locul său, la dreapta măsură. De aceea Aristotel a acordat o atenţie aşa de mare tragediei, reabilitând rolul educativ al artelor, cum am văzut, mai ales sub impulsul puternicei funcţiuni kathartice a acţiunii tragice.

Concepţia aristotelică asupra binelui evidenţiază în formă specifică deosebirea faţă de filosofia etică platoniciană. Originea şi finalitatea binelui, care de asemenea implică frumosul ca formă, nu ar trebui căutate numai în lumea inteligibilelor ci în limitele cetăţii. „Orice thenică, orice cercetare raţională după cum şi orice acţiune şi alegere deliberată - demonstrează aserto-ric Aristotel (n. n.) — pare să tindă spre bine. Astfel, cu bună dreptate, s-a afirmat că binele este acel lucru spre care totul tinde"[1].

În Cetatea în care individul se realizează ca *zôon politikón,* conduita morală este una din ştiinţele practice aplicate pentru a înfăptui şi apăra binele Cetăţii fiindcă *„acest bine este mai înalt si mai perfect decât toate si este de dorit ca el sa fie atins de individ şi cu atât e mai frumos si mai divin pentru un popor si cetate"*[1].

Viața în Cetate și știința despre stat gândită și aplicată de fiecare - politica subordonează morala. A pune de acord binele Cetății cu conduita practică care stimulează dezvoltarea ființei noastre și care creează plăcerea înseamnă a îndeplini exigențele virtuții și adevărului. Calea cea mai demnă este de a păstra măsura, spiritul de moderație în ceea ce gândim și făptuim.

Ca și la Platon, binele cu complementarele sale imanente, frumosul, virtutea, armonia, măsura, este un ideal spre care nu se tinde numai prin participare ci și printr-o activitate rațională obiectivă. Virtutea este un efort continuu, un exercițiu prin care noi desăvârșim ceea ce avem bun de la natură, adică activitatea noastră rațională[3]. Ernest Stere precizează și condițiile impuse de Aristotel pentru exercitarea virtuții: inteligența, ca și libertatea de a alege. Omul este liber, este stăpânul propriilor sale acte, de aceea viciile nu trebuie puse pe seama fatalității. Greșelile noastre pot deveni fatale dacă ne-am lăsat antrenați de ele, dacă ne-am complăcut în a le repeta, dacă ne-am obișnuit a le săvârși[4].

Aristotel, care a manifestat un mare optimism în privința rolului educației, în crearea obișnuințelor de a săvârși fapte bune și de a renunța la cele rele, conferă individului o anumită demnitate, independență fundamentată pe rațiune. Noi trebuie să încadrăm pasiunile în limitele rațiunii și să i le subordonăm. A trăi virtuos înseamnă a ști să te menții constant pe o cale de mijloc. Temperanța este virtutea, ea ține media între exces și lipsă[3].

Conșecvent unei linii de temperanța, Aristotel a preconizat chiar pentru structura politică a statului, prioritatea celor cu avere mijlocie astfel ca societatea :„să nu fie supusă dezordinii". Filosoful Ernest Stere observă că această linie de mijloc specifică înclinației spiritului elin pentru măsură și armonie nu se confundă cu binele suprem deoarece, în raport cu acest bine, virtutea reprezintă actul care tinde spre perfecțiune absolută. „Atât semnificația Binelui suprem cât și aceea a Virtuții care re-

prezintă calea ce duce spre bine, se conturează numai prin raportarea la interesele cetății, a cărei valoare eminentă e mai presus de orice discuție. Pentru Aristotel, ca pentru majoritatea filosofilor greci, politica reprezintă scopul principal al moralei"[6].

Cunoașterea problemelor de morală are cea mai mare însemnătate pentru omul politic; dar omul de stat ca și muritorul de rând trebuie să știe că binele nu e dat de la natură. Omul devine bun printr-o conduită practică corespunzătoare normelor juridice.

Legea care stă la temelia educației cetățeanului, formându-l în spiritul justiției de echitate, capabilă să atenueze rigiditatea și rigorismul este legea supremă. Este o mare deosebire între viața Cetății din *Republica* lui Platon și modul cum Aristotel statuează criteriul de mijloc, al omeniei și temperanței, între echitate și legitate.

Pentru Aristotel, am putea spune, fiecare cetățean poate fi un filosof care realizează aspirația morală în practică, conștient de sine.

În ierarhia cosmică, Aristotel stabilește că omul are o poziție intermediară între animalele lipsite de rațiune și aștrii cerești antrenați într-o mișcare circulară eternă, perfectă. „Inferioritatea individului constă doar în aceea că el deliberează, deci caută"[7] - în raport cu aștrii care nu cunosc această imperfecțiune. îi rămâne totuși omului, stăpân pe inteligența și exercițiul alegerii, o cale rațională spre ideal, al cărui drum este bine stabilit — de la fenomenalitatea obiectivă spre universalul conceptual.

Aristotel respinge opinia după care fericirea ar consta doar în „participarea" la entitățile din ontologia platoniciană. Binele nu poate fi realizat de către om decât sub forma și prin intermediul acțiunii. Aceasta constă în trecerea puterilor sufletești din potență în act conform cu natura fiecăruia care se desăvârșește prin atributul rațiunii. Binele propriu omului sau fericirea este activitatea sufletului dirijată de virtutea perfectă.

Aristotel concepe fericirea separată de plăcere, de toate formele de plăcere. In perspectiva binelui suprem, activizarea puterilor sufleteşti conferă de asemenea libertate individului pentru săvârşirea binelui şi frumosului în acelaşi timp. în omul virtuos care iubeşte dreptatea, aceasta dă naştere şi plăcerii. *Kalokagathia nu se **dezminte** în teona morală aristotelică — o morală situată în ipostazele superioare ale umanismului clasic elin.*

Utica si estetica platoniciană sunt o modalitate de hypos tabere a Ideii, în special a conceptului de maximă amplitudine speculativă a Binelui. Aristotel a dat o ba^ă reală Ideii. Ea există pentru el, dar nu este exterioară lucrurilor, ci dimpotrivă există în ele şi pentru ele. Platon lega dialectica ideilor de Binele suprem înţeles într-un sens absolut moral. Aristotel lasă, însă, ideilor independenţă, admiţând între ele raporturi ierarhice.

Teoria despre frumos la Aristotel se distinge printr-un spirit de analiză concretă în raport cu analiza abstractă din gândirea maestrului său, adică lumea exterioară nu mai este o „Umbră" a „unei adevărate realităţi (lumea inteligibilă)", ci este ea însăşi o realitate obiectivă şi determinantă — arta devine în plan ontologic şi gnoseologic imitaţia artistică, frumoasă a lucrurilor şi nu a mimelor.

Unitatea conceptului *kalokagathia,* fundamentat, după cum am văzut, diferit faţă de Platon, se menţine şi în gândirea aristotelică. Cercetătorii care au abordat filosofia clasică din perspectivă estetică s-au întrebat de ce oare gînditorii contemporani cu strălucite creaţii artistice din perioada clasică elină antică nu au disociat esteticul sau frumosul în sine. Socrates, de pildă, pare mai interesat să considere o platoşă frumoasă şi să arate de ce este frumoasă, dar nu se întreabă de ce o operă de artă este frumoasă „în sine". Aristotel are pătrunzătoare observaţii şi generalizări asupra tragediei, dar şi el se pronunţă mai mult ca un naturalist analist decît ca un estetician; nu se ştie, în analiza pe care o face tragediei şi poeziei în general, unde e linia de demarcaţie între teoreticianul fenomenolog şi legiferator al unui gen artistic şi esteticianul genului explorat[8]. Se

remarcă o limită a tehnicii teoretice de analiză şi a aparatajului conceptual şi, evident, subordonarea frumosului faţă de bine în sensul supremaţiei eticului faţă de celelalte categorii. Aristotel, cu toate că va disocia mult esteticul de etic sau de justiţie *(Despre sublim)*, rămîne, prin gândirea sa, teoreticianul sincretismului în reflectarea despre obiectele artistice.

M. Ralea observă că Aristotel extinde „condiţia frumosului pe care o aplică lucrurilor din natură şi asupra operelor de artă şi a celor literare"[9]. Aristotel unifică, pe baza determinărilor de ordine, simetrie, măsură, frumosul cu adevărul şi binele... Cum să nu fie un frumos matematic, spune el, dacă în frumos găsim elementele de ordine, măsură şi simetrie pe care le găsim şi în matematică?"[10]. Lui Aristotel, frumosul matematic i se părea evident numai pentru că elementele fundamentale ale frumosului: ordinea, măsura, simetria se află şi în matematici. El nu vedea aici că abstracţia nu poate fi conţinut sau expresie a frumosului care implică forme concrete, obiective. „Descoperirea" frumosului matematic pare să fie mai mult rezultatul unui silogism: dacă frumosul constă în ordine, măsură şi simetrie iar matematicile studiază aceste elemente, urmează concluzia că există în acestea un frumos.

Concluzia cea mai preţioasă pentru noi este că *la Aristotel frumosul este "ceva" raţional conţinut în sensibil.* De aici exigenţa de unitate raţională: legalitate, simetrie, determinaţie[11]. In opera filosofului din Stagira găsim permanent „confuzia", de fapt unitatea ce o vedem până la *adevăr*. Este o caracteristică a linearităţii greceşti clasice să dea binelui ca utilitate (Socrates) sau supremaţie inteligibilului (Platon) şi frumosului un caracter general al obiectelor celor mai felurite din natură şi din artă. In accepţiunea de artă intră la Aristotel pe lângă sculptură, muzică, poezie, dans, teatru, artele manuale, logică, gramatică, retorică, chiar şi ştiinţele, deoarece, arată Aristotel, *arta este facultatea de a produce prin gândire*[1]. Chiar denumirea de arte frumoase era necunoscută celor vechi. Artele frumoase erau

pentru ei arta de agrement. Un cuvânt deosebit pentru a desemna artele frumoase nu exista în limba elină. Această situaţie nu este de natură esenţială pentru judecarea teoriilor despre artă la clasicii greci, întrucât arta în general este puternic influenţată de principiile filosofice fundamentale. De aceea, *estetica antică este o estetică filosofică fără, aşadar, a se disocia o problematică a frumosului cum apare în gândirea modernă.*

În discontinuitatea cugetării despre artă, conceptul de imitaţie are un sens cu totul diferit la Aristotel, *confund filosofului rolul άζ* a apropia arta de ontic şi onticitate ca izvor al ei adică spre perfecţiune. Stagiritul, însă, stăruia asupra frumuseţii şi ordinii din cadrul naturii. Aşa cum în sensul ei primar natura era pentru Aristotel un proces vital în care dezvoltarea şi producerea, devenirea şi pieirea lucrurilor sunt conforme unui plan, la fel şi arta este plăsmuire a mişcării introdusă într-un anumit mediu de sufletul şi mâna artistului. „Deosebirea dintre ele îşi are principiul mişcării în ea însăşi, pe când producţiile artistice sunt acelea a căror formă se afla în sufletul artistului"[13].

Fenomenul sufletesc ca izvor al artei, apropierea de izvoarele artei ca psihologie individuală şi originală, deşi recunoscute în *Ethica Nicomachica,* sunt totuşi apanajul demersului teoretic demonstrativ al lui Platon. In cugetarea aristotelică, *Stagiritul opune concepţia sa ontologică după care realitatea artei provine nu din redarea unor idei transcendentale, ci din redarea verosimilului,* ce are caracter de generalitate şi esenţialitate în lucrurile exterioare.

Pentru Aristotel, *arta este imitaţie, iar imitaţia este cunoaştere, deci ea nu poate fi o creaţie independentă de realitate, deşi nu este nici o reproducere mecanică a realităţii* .

Creaţia artistică trebuie să se întemeieze pe o concepţie adevărată care, după D. M. Pippidi, are să însemne "forma exemplară către care fiecare lucru năzuieşte: pe care natura caută s-o realizeze, dar pe care nu întotdeauna izbuteşte s-o ajungă. O astfel de formă se ascunde în fie-

care fenomen izolat. Datoria artistului este s-o descopere, să-i dea o expresie credincioasă şi, prin creaţia lui, să confere individualului o valoare universală, vremelnicului ceva din prestigiul lucrurilor nepieritoare"[15].

Din cele arătate reiese că Aristotel avea o concepţie a reprezentării artistice destul de apropiată de cea modernă, după care opera demiurgică este o nouă creaţie, mai vie şi mai semnificativă decât natura, fiind o reprezentare a vieţii spirituale şi nu numai a elementelor exterioare, materiale şi concrete. După cum am mai arătat, în deosebirea dintre istorie şi poezie Aristotel menţionează că în timp ce istoria reprezintă ce s-a întâmplat într-adevăr, poezia ne poate înfăţişa ceea ce s-ar fi putut întâmpla, verosimilul.

Imitaţia platoniciană de la „copie la copia copiei" este depreciativă pe linia redării modelului. Pe măsura ce Ideea coboară în activitatea meşteşugarului până la cea a imitatorului, ea îşi îngustează progresiv aria. „Pictorul nu poate să copieze numai patul spaţio-temporal confecţionat de un tâmplar oarecare şi oferă doar o perspectivă specială asupra patului fie din profil, fie din faţă, în funcţie de unghiul de vedere"[16]. Este evidentă observaţia simplificatoare datorită canonului imitaţiei aprioric gândit şi mecanicist aplicat. Astfel, cei mai mulţi cercetători consideră că la Platon se constată atenuarea universalului în artă pînă la limita viziunii individuale, pe când la Aristotel universalul, el însuşi, e prezent în artă[17].

În teoria aristotelică a imitaţiei vom observa nu reproducerea, evident în sensul contrariu platonismului, ci o transfigurare idealizată pe linia strictă a perfecţiunii tipice posibile în sfera respectivă de existenţă.

Arta redă realitatea din perspectiva perfecţiunii în anumite genuri cum este tragedia, iar în altele, ca în comedie, îi înfăţişează pe oameni mai răi decât în realitate. Şi această imitaţie modificatoare, fie pozitivă, fie negativă, se vede şi în alte arte cum este pictura, în care artiştii, „deşi fac portrete care seamănă, le zugrăvesc însă mai frumos". Iată cum Aristo-

tel exemplifică: „oamenii cum sunt cei pictaţi de Zeuxis, se poate să nu existe; cu atât mai bine, însă, că-s mai frumoşi, pentru că modelul trebuie depăşit" .

„Deformarea" spre idealitate a modelelor naturale şi umane ar putea fi un apanaj al artei din perioada clasică elină, apoi din cinquecento italian sau din „clasicismul academist modern".

În analiza foarte complexă a raportului dintre sursele de inspiraţie şi transfigurarea artistică, „realitatea" (opera demiurgului) este un domeniu cu totul diferit de onticitate. Observaţiile filosofului din Stagira vor întemeia sistematic în estetica modernă raportul dintre real şi „realitatea artistică". Aşadar, în spirit aristotelic, se cuvine să fie bine înţeleasă arta. Ea nu este o simplă *mtmesis*, de pildă, a oamenilor aşa cum sunt!). Principalul este ca prin poziţionări caracteriale şi imagistice atât pozitive, în cadrul eroilor *(protagonista!)*, cât şi negative în cazul celor răi şi urâţi – *(antagonista!)* artistul *să sugereze* cititorilor sau spectatorilor, *în limitele verosimilului şi necesarului*, cum să se comporte *activ* spre a deveni *aşa cum trebuie să fie*. Concetăţenii ar fi de dorit să urmărească ca scop *(sko'pos)* frumuseţea morală exprimată în frumuseţea formală.

Cu privire la obiecţia platoniciană după care poezia se bizuie pe partea cea mai puţin raţională a sufletului şi stârneşte pasiunile „josnice", legate de plăcere şi durere, Aristotel invocă argumentul că pasiunile răscolite de poezie pot contribui la liniştirea sufletului, cu condiţia să fie bine alese, bine întrebuinţate şi bine apărate de excese.

În acest domeniu, Aristotel, cu deosebire teoretizând despre tragedie, a folosit pentru întâia oară termenul de *kátharsis*. Scopul tragediei este o a sufletului, „o purificare a pasiunilor". „Tragedia este imitaţia unei acţiuni alese - scrie Aristotel în *Poetica* sa - care, stârnind mila şi frica, săvîrşeşte curăţirea patimilor".

Conceptul aristotelic de *kátharsis* a avut un ecou deosebit în estetica ulterioară. Lessing, pe linia lui Aristotel, interpretează în *Drama-*

turgia Hamburgică: prin *katharsis* se înţelege o purificare în sensul unei transformări a pasiunilor în înclinări virtuoase.

Înainte de a dezvolta cugetarea despre *katharsis* vom motiva de ce atribuim acestei probleme o deosebită însemnătate pentru lucrarea noastră. *Kalokagathia* perioadei clasice cunoaşte şi la Aristotel nu numai teoretizări de principiu ca aspiraţie spre idealul filosofic, artistic şi civic dar, după părerea noastră, şi soluţii de înfăptuire practică. Extinzând sfera caracteristicilor formelor spirituale care converg spre înfăptuirea binelui şi a virtuţii, vom atribui şi frumosului poetic sau tragic în speţă o funcţie şi un scop moral - etic. Dacă în plan individual, medical, *katharsis,* cum vom vedea, este terapie, în plan social el efectuează o terapie morală asupra spiritelor din cetate. Să ne imaginăm, de pildă, durerea şi mila generate de Oedip, orb şi nefericit, care cu o voinţă de erou caută motivaţia actelor sale. Soarta lui Oedip stârneşte milă, el este pentru spectatori un simbol al omului căutător de adevăr, în încercarea de a zdruncina prejudecata supremaţiei fatalităţii. Intr-o astfel de interpretare, spectatorii trec de partea curajului omenesc, generator de virtute, de partea eroului luptător pentru binele omenesc. Viaţa nefericită a acestui fiu al lui Laios este de o frumuseţe zeiască prin caracterul său.

Aristotel se preocupă de corelarea artisticului şi esteticului. Ca şi în filosofia platoniciană, considerarea aristotelică a frumosului e complexă, iar aparenta discontinuitate a determinărilor nu e decât rezultatul eforturilor de epuizare a multilateralului[19].

Anánke provine pentru *Oedip* şi din predestinare, dar şi din ierarhia gentilică a Cetăţii. Era firesc, aşa cum am dezvoltat şi în capitolul I, secţiunea primă a lucrării noastre, ca odată cu emanciparea de regulile tribale şi gentilice, sensurile filosofice ale teribilelor întâmplări cărora le cade pradă eroul Oedip -acesta să caute ieşirea din *Ananke,* să urmărească construirea soartei pe fapta proprie.

Frumosul şi binele se armonizează în cadrul virtuţii, care este o sin-

teză a frumuseţii şi a moralităţii. Calitatea morală a faptei e criteriul frumuseţii ei. O acţiune virtuoasă trebuie să includă o anume plăcere şi să mai aibă şi calitatea de a fi bună şi frumoasă în cea mai înaltă măsură. Aristotel exemplifică într-o viziune transfigurată, fireşte, în *Ethica Nikomachica,* faptul că nu poate fi considerat prea fericit cel ce are un exterior cu totul urât. De exemplu magistrul celor doi filosofi, Platon şi Aristotel, nu se bucura de o înfăţişare fizică prea plăcută în viaţa publică. Ne referim, fireşte, la Socrates. Doar frumuseţea adevărului său firesc demonstrat şi atingerea scopului moral urmărit te făcea să uiţi acest amănunt al aparenţei. Socrates era în stare, prin firescul şi simplitatea demonstraţiei, care se baza mai ales pe bun simţ, să zdruncine concepte împietrite sau prejudecăţi lipsite de consistenţă.

Prin analiza conceptului de *katharsis* la G. Lukacs s-a pus în lumină efectul moral al zguduirii kathartice a sufletului prin artă. Metamorfoza purificatoare a personalităţii, graţie transformării prin artă a omului integral în viaţa curentă în „omul total" *(der Mensch gan%)* al creaţiei şi receptării estetice, echivalează cu acea înnobilare a sufletului şi conştiinţei, la care face apel pentru actele morale[20].

Gânditorul D. M. Pippidi elucidează conceptul aristotelic tot pe fondul polemicii implicite a Stagiritului cu Platon, care a acuzat pe nedrept arta că s-ar baza pe laturile neraţionale ale sufletului şi ar stârni pasiunile josnice legate de plăcere şi durere.

Să revenim pe scurt asupra sensului propriu de *katharsis,* după *Studiul introductiv* la *Poetica* al filologului D. M. Pippidi. Aici este analizat istoricul cercetărilor despre *kátharsis.* Reţinem esenţialul, după care *katharsis* ar fi în medicina hypocratică - operaţia de echilibrare a „umorilor" trupului.

Aristotel, pe care preocupările ştiinţifice de biologie îl determină să substituie, în sens literar, procesele fiziologice întâmplărilor artistice, atribuie tragediei o valoare tămăduitoare. De altfel, această funcţie este

atribuită şi muzicii şi poeziei. „*Unii oameni sunt mai stăpâniţi de o anumită pornire decât alţii. De aceea îi şi vedem, după ce şi-au lăsat sufletul pradă mujicii, potoliţi de melodiile sacre ca şi cum ar fi avut parte de o vindecare sau de o purificare*"[2] „... O asemenea prefacere se petrece în chip necesar în sufletul milostivilor, fricoşilor şi al firilor pasionale îndeobşte; în ceilalţi, în măsura în care fiecare e înclinat spre asemenea sentimente. Toţi însă, deopotrivă, încearcă un soi de purificare şi o uşurare întovărăşită de desfătare"[22].

La Platon arta suscită acea regiune a sufletului care nu ştie de lege *(nómos)* şi nu are altă călăuză decât poftele peste măsură. In *Republica* găsim referiri cu privire la tragedie într-un sens care trădează rigorismul platonician: „Când e vorba de tragedie, bunăoară, ce fac poeţii decât să ne înfăţişeze întâmplări din viaţa unui personaj legendar, întâmplări de natură să mulţumească partea obscură din noi care simte nevoia să se jeluiască şi să lăcrimeze până la îndestulare? Şi iarăşi, în cazul comediei, excesiva veselie către care ne simţim împinşi de acţiunea hazlie nu-i oare manifestarea aceleiaşi porniri nedisciplinare a sufletului? Primejdia prin care trece echilibrul lăuntric al spectatorului este egală"[23]. Răspunsul lui Aristotel este fundamentat pe funcţia morală a tragediei prin atingerea înţeleptei căi de mijloc, prin echilibrul moral, prin eludarea pasiunilor mărunte, întâmplărilor şi gândurilor banale, sau mai bine zis uitarea a ceea ce este meschin şi advers firilor nobile. Într-o anumită stare de emoţie pozitivă se configurează nobleţea morală a idealului. Spectatorul, cititorul sau contemplatorul *se contaminează,* după o exprimare alexandrină, de atitudinile eroice a celor ce se chinuie sau mor... Compătimirea protagoniştilor într-un fel nobil şi dezinteresat, trăirea pasională a gesturilor eroilor îi fac pe oameni mai buni, după expresia clasică. În sensul trăirilor noastre actuale, oare nu ieşim din sala de spectacol după o piesă care se încheie tragic, mai tentaţi decât oricând să-i ajutăm pe cei în suferinţă? Dacă admiraţia faţă de victorioşi pare

omenește firească, așa cum se întâmpla la spectacolele triumfale din antichitatea elină și romană când învingătorii treceau pe sub arcul de triumf, atunci tot atât de bine putem înțelege persistența și permanența compătimirii celor angajați în destinul lor tragic pentru promovarea binelui și virtuții, într-un cuvânt, a valorilor morale. Aceste sentimente și idei au aceleași semnificații și în zilele noastre. Solidaritatea noastră etică este cu atât mai potențată cu cât situațiile tragic - eroice se situează în zona tipologicului general uman. *Katharsis* resemnifică demnitatea, simplitatea omenească, sensurile axiologice ale cugetării clasice și profunzimea tragediei. Dacă, pe de o parte, pasiunile nu-s toate vătămătoare; dacă, pe de altă parte, emoția prilejuită de opera dramatică, tragică ori comică rezultă în chipul cel mai evident că, departe de a avea ca rezultat o exasperare a pasiunilor de ea stârnite, participarea la acțiunea închipuită de poet aduce cu sine o istovire a lor, o domolire, o împăcare[24]. Reabilitarea aristotelică a tragediei nu se referă numai la procesul de limpezire a stărilor sufletești în sensul aducerii sentimentelor la dreapta măsură, ci mai ales prin dovedirea funcțiunii morale. Sentimentele tragice ca mila *(éleos),* frica *(phobos)* și acel complex simțământ omenesc de compasiune *(anthropophilia)* sunt „arme în sprijinul virtuții".

Întrucât nu se cunoaște acea parte a *Poeticii* în care Stagiritul a tratat *kâtbarsis-ul* prin celelalte arte, este de presupus din alte referințe cu privire la poezie sau retorică. Intuiția gînditorului D. M. Pippidi este temeinică: „Aristotel ar fi putut întinde efectele binefăcătoare ale «purificării» la orice adevărată creație artistică".

Locul poeziei în sens axiologic și ca funcție în viața cetății este de asemenea diferit la Platon și Aristotel. Pentru autorul *Dialogurilor,* în măsura în care determină participarea noastră la o acțiune fictivă - „imitația" - poezia tragică figurează pe o ultimă treaptă în ierarhia descrescândă a Ideii.

Pentru Stagirit, tragedia este exprimarea geniului care înfățișează

arta literară în modul cel mai elocvent; este rodul geniului care înfăptuiește cel mai bine *mimesis-ul* ca redare a verosimilului.

În viața Cetății, „etica și dianoetica" acționează pentru echilibru prin educație și formarea habitusului social asemenea medicinei care — figurativ vorbind — echilibrează caldul și recele din organism. Buni cunoscători ai virtuților publice, oamenii politici, răspunzători de educația tineretului, au datoria să asigure comportarea cetățenilor în conformitate cu dreapta rațiune - „nici prea timidă, nici prea neprietenoasă, nici prea risipitoare, nici prea zgârcită. Păstrarea căii de mijloc pentru funcțiile sufletului și corpului era idealul medicinei și al eticii"[25].

Pentru Aristotel, operele dramatice și muzica, ca agenți terapeutici, erau chemate să restabilească funcția echilibrată a unui complex suflet - trup afectat de o deficiență sau un exces. Menirea lor era, așadar, de a impune organismului principiul normei și de a reduce la calea de mijloc habitusul derutat.

În sensul definiției stipulate în *Poetica,* mila urmează să acționeze asupra milei, frenezia asupra freneziei, tristețea asupra tristeții — așa cum căldura vinului stinge căldura naturală a corpului[26]. Mila adevărată din *Oedip rege* sau din *Oedip la Colonos* va stinge falsa milă sau va acționa asupra milei lipsite de rațiune și va elimina excesul[1*]. Virtutea, căreia frumosul îi este imanent, se obține prin rațiune (virtuți etice, înțelepciune, înțelegere și cumințenie), „printr-un habitus al alegerii care, după noi,

---

[*] Mila, *ἔλεος,* este expresia specifică a acțiunii tragice, în sensul ca acest sentiment de „durere" trăit în legătură cu suferințele altora nu este o *pătimire,* ci o *compătimire* sympathetică generată de teama că ceea ce se întâmplă cu eroul tragic ar putea să ni se întâmple și nouă. Aristotel nu consideră mila un viciu ci o virtute, dar cu condiția de a fi dreapta măsură între egoism și altruism, de fapt între teama moderată de binele propriu și dorința moderată de binele propriu. El vrea să spună că dacă teama de binele propriu este prea puternică, atunci nu poți să simți milă pentru altul. Aristotel raportează mila și la dreptate, transformând-o și pe aceasta din urmă în echitate. Aceasta înseamnă că nu trebuie să avem milă pentru cei ce suferă pe drept, ispășind o grea vină morală, căci astfel mila este viciu, înduioșare lacrimogenă, slăbiciune, deci viciu. Mila este cu atât mai umană cu cât cel pentru care ne este milă suferă pe nedrept, deși ar fi meritat o soartă mai bună - de pildă eroul tragic. Mila aduce un spor de armonie în sufletul nostru, conferind actelor noastre frumusețe morală, potențând așadar aspirația umană spre ideal și perfecțiune, fiind un element important al kalokagathiei. Deși în ***Ethica** Nicomachica* și în *Rhetorica* Aristotel afirmă că mila este un aspect nedorit, în *Poetica* el o consideră virtute constitutivă a idealului drept, bun și frumos la care trebuie să aspire sufletul oricărui cetățean.

ţine de calea măsurată de mijloc, ea fiind determinată de raţiune"[27]. De fapt, mijlocirea cea înţeleaptă se produce la Aristotel prin ieşirea din banal şi aspiraţia spre ideal.

Argumentaţia aristotelică este multilaterală; el scoate în prim plan funcţia terapeutică a artei în sensul obiecţiilor platoniciene care, în *Republica* şi *Legile*, urmărea invederarea lipsei de utilitate sau chiar a nocivităţii artei mimetice.

Scopul şi semnificaţia artei slujesc tot unui imperativ moral. Frumosul artistic guvernează binele prin plăcerea determinată. Dar în timp ce pentru Platon plăcerea era condamnabilă, pentru autorul *Poeticii* plăcerea era rezultată din „purificare" sau însoţită de aceasta. în cazul tragediei, plăcerea se datoreşte simpatiei cu care împărtăşim suferinţele eroului tragic, tragedia fiind imitarea unei acţiuni în stare să inspire sentimente de milă şi frică. Astfel, observă D. Isac, „Aristotel apropie *plăcerea* (s. n.) de însăşi esenţa şi rostul artei, iar, pe de altă parte, găseşte acestei plăceri o semnificaţie, o importanţă vitală. Prin urmare, în concepţia sa, se reabilitează arta în raport cu concepţia platoniciană. El se străduieşte să-i găsească un rost mai temeinic, o utilitate prin integrarea funcţională în viaţa omenească pămînteană"[28].

Spirit analitic şi de mare echilibru logic, Aristotel teoretizează condiţiile frumosului pornind de la concretul poetic. *Katharsis*, cu încărcătura sa morală pe care o discernem în plan social, îşi are mijloacele concrete caracterizate, de asemenea, prin ordine, proporţie, simetrie, măsură. Deşi opera scrisă, rămasă posterităţii, nu cuprinde o teorie explicită a frumosului, Aristotel a dat o mare atenţie problemei raporturilor frumosului cu binele şi utilul. Ordinea şi simetria acţionează în cadrul raportului dintre părţi şi întreg. Ordinea *(uîxis)* e cea care determină unitatea părţilor cu întregul. *Deşi a disociat şi teoretizat implicit frumosul mai mult decât predecesorii săi, Aristotel, asemenea celorlalţi cercetători antici, a refăcut permanent legătura frumosului cu eticul, cu preocupările poli-*

tice și cetățenești. Unitatea însăși a unei opere artistice este o expresie a binelui în sensul limitat (iarăși ordine, simetrie, măsură), comparabilă cu frumusețea regularității matematice, a formelor geometrice, deși nu această regularitate matematică singură e în stare să asigure frumosul; el, frumosul, implică concretul lucrurilor reale sau armonia naturii.

Analizând unitatea de acțiune a unei tragedii, Stagiritul o denumește „filosofică". Prin unitate (frumusețe), deci tragedia, ajunge să fie comparabilă cu raționalitatea științei. In dezvoltarea caracterelor și a dithyrambilor unei tragedii, logica necesarului e atotputernică, miracolele, descoperirile, răsturnările, corurile, toate trebuie să fie verigi în lanțul întâmplărilor. Autorul preferat al lui Aristotel este Sophocles, la care vede întruchiparea atticului conform cu spiritul de conciziune din gândirea elină clasică.

Aristotel a fost contemporan cu Euripides, ale cărui tragedii vor duce la liberalizarea canoanelor de unitate. într-adevăr, cum va observa mai târziu și Nietzsche, Euripides „a rupt unitatea tradițională a mitului dionysiac".

Filosoful din Stagira, referindu-se la integrarea corului în unitatea piesei, ne sugerează: „corul trebuie și el socotit un element al întregului; trebuie, prin urmare, să ia parte la acțiune nu ca în piesele lui Euripide, ci ca în piesele lui Sofocle"[29].

Eforturile filosofului de a constitui o estetică a tragediei au în vedere pe lângă ordine, simetrie, măsură și mărimea. Mărimea justă în tragedie este similară cu ceea ce poate memoria spectatorului. Acest criteriu este asociat cu „dimensiunea morală a esențialului tragic".

Tragedia imită ființe mai bune decât cele obișnuite. Mărimea ar fi în acest sens unul din elementele frumosului moral, adică o trăsătură de caracter în sensul tipului ideal. Principiul unității mai este accentuat și de teoria epopeei. Evident, e necesar ca în acest gen, ca în tragedii, fabulele să fie dramatice, ca ele să nu reproducă decât o singură acțiune întreagă

şi completă, având un început, un mijloc şi un sfârşit şi că numai formând un întreg complet, ca o fiinţă vie, această imitaţie provoacă plăcerea care-i este proprie[30].

Frumosul în pictură datorat armoniei culorilor este asociat sau analogizat cu armonia părţilor unei corăbii. In acest context, rămânem totuşi în cadrul unităţii armoniei - frumosului — utilului, îndeplinind binele concret. In explicarea de mai sus observăm comparaţia între „frumuseţea picturii şi a corăbiei". Aristotel ne sugerează că proporţionalitatea asigură lucrului făcut, în general, deci şi operei de artă frumoase, o anumită organicitate, o viabilitate şi o trăinicie cu finalitate morală în spiritul perfecţiunii.

La nivelul meditaţiei filosofice, Aristotel nu găseşte altă deosebire decât că „primul e întotdeauna în acţiune iar celălalt se află şi în lucrurile imobile"[31].

Unitatea binelui şi frumosului are ca semnificaţie principală, relevată de toţi cercetătorii, tocmai includerea în sfera morală a frumosului, ca un complementar. R. Bayer, în *Traité de l'esthetique,* concluzionează că: „Filosofia frumosului, a frumosului moral, este la Aristotel o altă faţă a filosofiei binelui: e o estetică a binelui care, totuşi, ne îndreaptă spre o estetică obiectivă şi independentă, printr-o determinare a caracterelor specifice ale frumuseţii şi printr-o discriminare în sânul *kalokagathiei.* Frumosul e compus din dezinteresare şi din măreţie, adică din ceva moral şi din ceva estetic, şi deci nu are proprietăţi estetice pure, ci poetice"[32].

Completarea acestui sincretism al binelui, frumosului, armoniei, virtuţii, toate dependente de Bine, ne apare cu o claritate indestructibilă în cugetările despre retorică. Retorica este o sinteză a frumuseţii şi a moralităţii, deoarece frumosul şi binele se armonizează în cadrul virtuţii. „Dacă ceea ce se cuvine să lauzi este frumos (virtutea este un asemenea obiect -n. n.), urmează necesar că virtutea e un lucru frumos, căci

e un lucru lăudabil întrucât e bun" [3].

Din întreaga filosofie practică a Stagiritului rezultă că adevărata calitate morală a faptelor oamenilor virtuoşi este criteriul frumuseţii lor. Frumosul moral este sintetizat în retorică, în timp ce în etică frumosul e o calitate a binelui. Totuşi, Aristotel stabileşte şi deosebirea între bine şi frumos: virtutea aparţine indivizilor, trăsăturilor lor interioare, faptele aparţin acţiunilor, realizărilor; binele se face, frumosul se contemplă; binele are finalitate, pentru frumos finalitatea nu este sau este accesorie.

În opera aristotelică frumosul artistic, se pare, este tratat prea puţin explicit; pentru el arta, care este ştiinţă şi *techne,* este asemănătoare cu *episteme,* cu toate că el notează o diferenţiere între cele două concepte. Stagiritul observă că există două feluri de arte, unele care satisfac necesităţile vieţii, altele care ne fac viaţa agreabilă — acestea fiind, bineînţeles, superioare. Intre desen, care are rolul de a ne învăţa să deprindem frumuseţea corpurilor şi muzică, care ne înlesneşte plăcerea nobilă, adevărată, este o diferenţă ca de la frumosul practic la frumosul dezinteresat[34].

Prin analogie cu Platon, Aristotel - spirit mai analitic şi ştiinţific decât speculativ — a realizat în primul rând o teorie a frumosului artistic faţă de Platon, care a realizat o teorie a Frumosului ca Idee în sine.

Problema unităţii etico — estetice în cugetarea aristotelică a remarcat-o şi M. Florian când a analizat acele paragrafe din *Metaphysica,* referitoare la artă: „de altminteri, noţiunea de frumos la Aristotel nu are o semnificaţie specific estetică, ea e luată într-un sens încă mai general decât acela al lui Platon. Sensul e formalist ca în opera de mai târziu a învăţătorului său: notele frumosului sunt ordinea *(táxis),* simetria *(symmetria)* şi limitarea *(horismenon),* care sunt ilustrate -e semnificativ - în ştiinţa matematică"... Faţă de Pla-

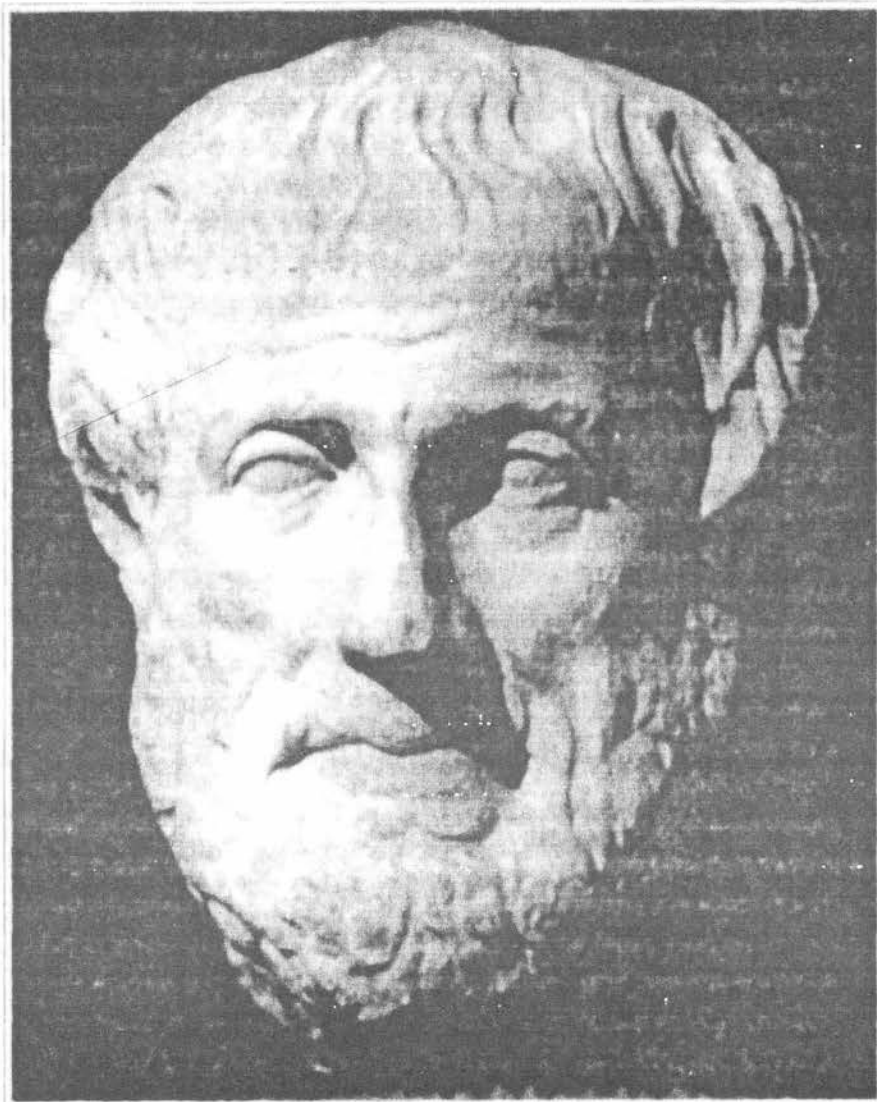
ton care anatemizase arta, Aristotel se convinge că „arta a încetat de mai fi o făuritoare de minciuni, o linguşire a laturii josnice, pasionale a omului. Fiind o imitaţie, arta e o lecţie, o învăţătură"[35].

În concepţia lui Aristotel, arta imită esenţialul, universalul, „forma", realitatea tipică din individual; ea este, într-un sens, o idealizare a realităţii.

În final se cuvine se mai „reprezentăm" încă o dată cugetarea: *kalokagathia* este „dominatoare", este sinteza filosofiei clasice eline din Antichitate. Ar fi nefiresc să-l considerăm totuşi pe Aristotel în raport antinomic cu Platon. *Stagiritul este platonician; el nuanţează, extinde teoria despre kalokagathia în spiritul ontologiei si gnoseologiei specifice filosofiei sale.* Numai astfel filosofia etică şi estetică socratică, platoniciană şi aristotelică — gândirea clasică antică în ansamblu — are o valoare şi semnificaţie perenă. Ea ne face să înţelegem că această generalitate maximă a sensului intern şi integru poate fi exprimată, fireşte, *fragmentar* şi *concret* de fiecare operă de artă în felul ei civic şi irepetabil. *Estetica şi etica contemporană afla în kalokagathia antică o referinţă fundamentală.*

NOTE

1. Aristotel, *L'Ethique Nicomacheene,* trad. Joseph Souilhe et Georges Cruchon, 1929, I, 1; Apuci Ernest Stere, *Istoria filosofiei antice şi medievale,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1976, p. 161.
2. Aristotel, ***Etica** Nicomahică,* trad. deTr. Brăileanu, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1944,1, 2.
3. Vezi Ernest Stere, *Din istoria doctrinelor morale,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975, p. 165-166; Aristotel, *Etica Nicomahică,* III, 5.
4. Cf. Ernest Stere, *op. cit.* , p. 164-165.
5. *lbidem,* p. 164.
6. *lbidem,* p. 165.
7. Aristotel, *Etica Nicomahică,* III, 5.(1 1 13)
8. Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* 1, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978, p. 209-213.
9. Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică.* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972, p. 114.
10. Cf. Tatarkiewicz, *op. cit.* , p. 229.
11. Ernest Stere, *Istoria filosofiei antice şi medievale,* Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, p. 152-167
12. Mihai Ralea, *op. cit.* , p. 190.
13. Aristotel, *Etica Nicomahică,* VI, 4. , 1140, a, 9.
14. Aristotel, *Metafizica,* 1032, b I, trad. Ştefan Bezdechi, Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1965.
15. D. M. Pippidi, *Introducere* la Aristotel, *Poetica,* Bucureşti, Ed. Academiei, p. 39.
16. Aristotel, *Etica Nicomahică,* 1230, b, 3; cf. W. Tatarkiewicz, *op. cit.* , p. 247.
17. D. Isac, *Frumosul în filosofia clasică greacă.* Cluj, Ed. Dacia, 1970, p. 174-175, 182.
18. Aristotel, *Poetica,* 1461, b, 13.
19. Problema este nuanţat comentată în W. Tatarkiewicz, *op. cit.* , cap. *Estetica lui Aristotel -Un concept despre frumos* (12) şi *Sfera şi caracterul frumosului* (15), p. 227-232.
20. *Dicţionar de estetică generală,* Bucureşti, Ed. Politică, 1972, p. 212.
21. Aristotel, *Politica,* V (VIII), 7, 1342, a 10 în *Poetica,* trad. D. M. Pippidi, Bucureşti, 1965, p. 24.
22. Idem, V (VIII), 7, 1342, a 11-15 *op. cit.* , p. 24.
23. Cf. Constantinescu Marin, *Istoria filosofiei antice,* cap. *Platon,* lucrare în manuscris.
24. Cf. D. Isac, *op. cit.,* p. 196-197.
25. Aristotel, *Politica* (trad. Şt. Bezdechi), ed. cit., p. 198.
26. Aristotel, *Politica,* 1284, b, 8.
27. D. Isac) *op. cit.;* p. 189.
28. Cf. Ion Zamfirescu, *Istoria teatrului universal,* voi. I, p. 122.
29. Vezi W. Tatarkiewicz, *op. cit.* , cap. 13, *Ordinea, proporţia, mărimea,* p. 229-230.
30. D. Isac, *op. cit.,* p. 199
31. R. Bayer, *Trăite de l'esthetique.* Paris, Armând Collin, 1956, p. 270; Apud D. Isac, *op. cit.* , p. 207-208.
32. Cf. D. Isac, *op. cit.* , p. 208.
33. Aristotel, *Metafizica,* XIII, 1078,



Aristotel

CAPITOLUL IV

MODELUL PERFECŢIUNII IN TEMPLELE ŞI STATUILE DIN PERIOADA CLASICĂ ELENĂ

Arhitecţii şi sculptorii greci, asemenea poeţi-lor, erau convinşi că operele lor revelau şi legităţile care guvernau natura. Artiştii năzuiau nu numai spre reprezentarea aparenţei lucrurilor, dar mai ales spre structura lor eternă. Fiind convinşi că universul e construit armonios, vechii filosofi i-au dat numele de *κόσμος*, adică ordine. Aşadar în accepţia ei filosofică natura era pentru greci ca şi cosmosul însuşi: operă de artă, în faţa căreia oamenii nu încetau a se uimi şi pe care niciodată nu oboseau să o contemple... „Analog creaţiei artistice, cosmosul era material fizic... izvor inevitabil şi necesar - ideal al artei. Datorită predestinării sale finaliste şi construcţiei sale fericite, divine, cosmosul era pentru grecul clasic o perfectă operă de artă"[1].

Conceptul fundamental pentru artă era *συμμετρία (symmetria)*, adică proporţiile care nu sunt inventate de artişti ci constituie o proprietate a naturii.

Elie Faure afirmă, într-o exprimare metaforică, fireşte, că „Fidias,

fără ştirea lor fără îndoială, i-a format pe Socrates şi pe Platon, materializând pentru ei, în cel mai limpede, mai veridic şi mai uman dintre limbajuri, raporturile misterioase care dau viaţă *Ideilor*"[2].

Existenţa umană, cu trăirile sale frumoase sau ignobile, a constituit pentru greci fundamentul mitologiei lor precum şi al aspiraţiei către idealul de om superior şi idealul de erou. „Politeismul elen antic avea ca principiu supremaţia justiţiei şi dreptăţii"[3]. Miturile, în cugetările grecilor antici, au relaţionat filosofia cu poezia şi cu morala. Concepţia antropomorfizării zeilor este un reflex al idealului perfecţiunii, având ca referinţă concretă corpul uman. In sensul *kalokagathiei,* politeismul antropomorfic al religiei greceşti determină o valorizare şi „sacralizare" a condiţiei umane. Se remarcă tendinţa perpetuă de a trăi prezentul, bucuria omului de a exista, în pofida condiţiilor sociale şi economice adesea neprielnice. In artă şi ᵛn "theoria" greacă, personificarea însuşirilor excepţionale ale omului stabilea reperele de conduită socială şi etică: nici trufie, dar nici umilinţă înjositoare!

Apollon era zeul artelor şi al armoniei; el avea drept simbol al purificării lyra, iar arcul era însemnul alungării răului. Era zeul adorat în sanctuarul de la Delphi. Spiritul apollinic însemna afirmarea suveranităţii inteligenţei şi înţelepciunii — ca însuşiri zeifice atribuite oamenilor aleşi. Seninătatea şi calmul raţiunii şi al ştiinţei *(θεωρία)* devin pentru greci emblemele spiritului şi ale modelului de idealitate. Se configurează spiritual *kalokagathîa* ca paradigmă metafizică, dar şi artistică a clasicismului. Friederich Nietzche vede, în legătură cu afirmarea umanului prin artă, pe Apollo ca zeu al luminii, al contemplaţiei senine, raţionale şi al imaginilor subiective „din lumea de aparenţă a visului, sub patronajul şi influenţa sa aflîndu-se artele plastice figurative"[4].

În sensul *kalokagathiei,* după o posibilă interpretare, arta are misiunea de a duce la împăcarea individului cu universul, adică depăşirea lumii sensibile cu ajutorul aparenţei frumoase (sculptura şi poezia epică) şi,

prin complementaritate sau antinomie relativă - desprinderea de aparență prin legătura cu „beția dionysiacă" (prin muzică și poezia lirică). Nietzsche afirmă că *polaritatea apollinic — dionysiac* este „atitudinea maestuoasă și distantă a lui Apollo (care) *se manifestă în arta dorica"*[5].

După cum am dezvoltat și în celelalte capitole, logosul socratic este o invitație la sondarea profunzimilor sufletești: „Adevărul se găsește în spiritul omului, fiind în același timp și binele suprem și frumosul, iar inteligența umană este imaginea inteligenței divine, care guvernează universul"[6]. De aici, faptul că forța spirituală, definitorie pentru armonia cosmosului, se alterizează sau se configurează în plan metafizic dar și obiectiv în perfecțiunea artistică plastică. *Universalului spiritual îi corespunde antropomorfismul.* Principiile libertății au determinat ca reprezentările magico - religioase din arta arhaică să devină în perioada clasică mai mult imagini comemorative referitoare, de pildă, la învingătorii olympici. Operele de artă, în epoca clasică, pierd într-o oarecare măsură funcția sacră, ritualică; se încarcă de un sens uman evident.

Apreciind creația plastică în sensul acelui *mimesis* aristotelic, arta pornește de la experiența sensibilă prin care rămâne în consonanță cu realitatea. Din alt punct de vedere, însă, ea tinde către adevărurile de ordin permanent, descoperite de rațiune. „Acest acord constă în ordine și simetrie. Adică în valorile ordonatoare cantitative, exprimabile matematic"[7].

Printr-un demers din perspectiva *kalokagathiei,* în filosofia pythagorică armonia și proporția ideală *(συμμετρία)* întruchipau nu numai frumosul și utilul *(καλός καìαγαθός),* dar și proprietățile obiective ale lucrurilor. Grecii apreciau frumosul ca pe o proprietate a lumii vizibile. Dacă interpretarea matematică a muzicii era în fapt o multiplicare a ideii de număr, măsură, proporție (de pildă în acustică), și *consoanele artelor plastice* — cu regulile lor aritmetice sau construcțiile geometrice - au fost în egală măsură rezultatul ideilor pythagoriciene. „Ordinea și măsura sunt frumoase

şi folositoare, dezordinea şi disproporţia sunt urâte şi păgubitoare"[8].

În arta clasică elenă s-au echivalat formele perfecte cu formele naturale, iar proporţiile ideale cu proporţiile organice. S-a configurat o viziune poetică antropomorfică şi universal antropocentrică, în care sculptura i-a reprezentat pe zei numai sub formă omenească.

Arhitectura clasică elenă este alcătuită din temple pentru zei, dar „scara" (tipologia) lor s-a întemeiat pe proporţiile omeneşti. Noţiunea de canon *κανών* din artele plastice corespunde *νόμος-ului* din muzică. Arta plastică din perioada clasică era canonică în sensul că se întemeia pe proporţii care se exprimau numeric. Canoanele postulau, de exemplu, cu cât trebuie să fie mai mare baza unei coloane perfecte faţă de capitelul ei şi cu cât trebuie să fie mai mare corpul decât capul unei statui perfecte. „Ipoteza filosofică pe care se baza canonul era că există o unică proporţie mai desăvârşită decât toate"[9]. într-un templu grecesc fiecare detaliu îşi are proporţia cuvenită. Theseionul athenian are un frontispiciu hexastyl de 27 de moduli, cele şase coloane măsoară 12 moduli iar cele două interakuri laterale câte 2, 7; în total deci 27 de moduli. Raportul dintre o coloană şi interakul central este astfel de 2 : 3, 2 sau 5 : 8. Aceleaşi proporţii se găsesc aproape la toate templele dorice[*] .

Canonul general din arhitectură era nuanţat de stilurile specifice epocii clasice: doricul sau stilul"sever", ionicul şi corinthicul - fiecare fiind tipologice în diferitele momente istorice ale epocii clasice.

Antropocentrismul, concepţia care situa „individul în centrul universului - măsură a tuturor lucrurilor", evident în sculptură şi arhitectură, se defineşte prin *expresia deosebitei armonii a sinelui cu universul. Kalokagathia* întruchipa unitatea idealului estetic cu idealul etic: *a fi frumos si perfect echivala cu a fi bun,* ceea ce însemna o relaţie armonioasă a frumuseţii fizice şi morale. Arta grecilor din antichitate nu putea fi concepută

[*] Wladyslaw Tatarkiewicz, fig. 1 şi *2, op. cit.* , p. 92-93.

drept o „artă pentru artă". În epocile arhaice cinstirea eroilor era legată de venerarea anumitor locuri pe care au fost ridicate monumente şi s-au clădit temple. Cultul locurilor şi al eroilor a fost de o mare însemnătate statală; acesta servea la întărirea comunităţilor. In acest cult se manifesta particulantatea concepţiei greceşti despre lume: ideea despre om si legătura cu genosul şi pământul comunităţii. Antropocentrismul a dat impuls scullturii, cultul strămoşilor a stimulat arhitectura. Templul grec cuprindea statuia divinităţii, care era adorată şi venerată ca şi cum ar fi fost sufletul comunităţii. In vremurile arhaice, din acest punct de vedere, monumentele greceşti au avut şi funcţii apotropaice, de îndepărtare a răului !

În viaţa publică atheniană, în disputele filosofice din *agora* ori pe *akropolis,* templele şi statuile - entităţi înnobilate de spiritul *kalokagathiei* -simbolizează solidaritatea dinpólis, orgoliul firesc al rafinamentului şi solemnităţii procesiunilor dedicate Athenei şi spaţiului geopolitic şi cultural panathenian.

Acropolea pare să fie însăşi "armonia cosmică".

În sens metafizic, prin detaşare de finitudinea sau duritatea unor evenimente (războaie, molime, invidii fratricide), „grecii dialogau cu zeii", aveau adesea sentimentul că Athena şi „spaţiul elen" erau însuşi Olympul.

În domeniul artelor plastice canonul era apreciat ca o proprietate a naturii, era gândit ca o descoperire şi nu ca o invenţie în sens strict tehnic. *Sjmmetria,* în acest domeniu, era o formă principală a cunoaşterii. în planul meditaţiei, de la arta plastică la metafizică, rezultă cum „toate formele, toate forţele sunt profund solidare, ele trec una în cealaltă prin legea naturală, întocmai cum omul, prin legea morală, se îndreaptă spre divinitate"[10]. Deşi cunoştinţele de ordin teoretic şi sursele documentare sunt incomplete, fragmentare, cercetătorii moderni şi-au dat seama ca anticii greci apreciau arta, *techne,* ca fiind produsul unor *demiourgoì* - meşteşugari.

Idealul *kalokagathiei* se resimţea în orice monument ori statuie. Es-

te specific grecilor din perioada clasică faptul că nu clasificau artele în „arte frumoase" şi meşteşuguri. Probabil datorită caracterului universalizant al filosofiei şi datorită relativei structurări epistemice (în fond, o limită a cunoaşterii în aceste domenii), nu s-a realizat o diferenţă calitativă între „artele libere" (muzica şi poezia) şi „artele servile" (de pildă, arhitectura sau sculptura). *Poietes* (provenind de la *ποιεῖν*- a face, a executa) desemna orice fel de producător, nu numai poetul. *Mousike* semnifica orice activitate patronată de Muze şi nu numai arta sunetelor. În sfârşit, *ἀρχιτέκτων {architekton)* însemna „maistru principal", sau cum se pronunţă astăzi - maestru, iar *architektonike(subînţeles téchne)* însemna „artă superioară". Muzele plăsmuite de greci au căpătat un caracter individual în perioada clasică: pentru istorie Clio, Ourania reprezenta astronomia, Thalia „patrona" comedia... ; după tradiţie erau fiicele Mnemosynei şi ale lui Zeus. Pentru sculptură, arhitectură sau pictură, grecii nu şi-au imaginat muze; probabil, în viaţa spirituală a Cetăţii „artele libere" (muzica, teatrul, epopeea, istoria...) se situau într-un plan intelectiv elevat faţă de sculptură ori arhitectură.

Canonul în sculptură, monumentalitatea formelor plastice, măreţia acestora demonstrează cu claritate o realitate estetică şi etică din perioada clasică: sculptura era dedicată zeilor, dar nu cunoaştea alte forme în afara celor omeneşti — era antropocentrică. Raţionalitatea artei, tendinţa sa civic - paideică erau imanente gândirii colective. Aceste determinări apar ca o rezultantă a meditaţiei generalizatoare de la filosofie la artele plastice; procesul este deductiv în lipsa unor argumente documentare explicite în posteritate.

Cuvântul *kalón,* tradus prin „frumos", are ca semnificaţie aparte în greaca antică: „orice place, atrage şi suscită admiraţie", tot ceea ce place, dar mai ales fiind vorba de plăceri spirituale. *Kalón* se referă deci la temple ori statui, se referă la zeii care participau aievea la victoriile ori dureroasele

înfrângeri ale grecilor. *Kalón* însemna, într-un anume sens social, şi convertirea frumosului inteligibil, metafizic (de sorginte socratică — platoniciană) în lumea reală a *pólis-ului.* Istoria argumentează comuniunea profundă a vechilor eleni cu formele plastice din Cetate. Pe frontispiciul oracolului de la Delphi apare lapidar, în formă attică: „Cel mai drept e cel mai frumos". Conceptul grecilor despre frumos era universal, era imanent în artă utilului, înţeles ca sumă a tuturor cugetărilor şi scopurilor civice educative. *Το καλόν* era de *fapt frumosul moral şi drept* impregnat în diversitatea civilizaţiei şi metafizicii elene clasice. Arta plastică este prin excelenţă situată sub incidenţa idealului *kalokagathiei* obiectivat în perfecţiunea formelor. Arta templelor şi statuilor clasice se situează în miezul paideii, are un rol fundamental în educaţia patriotică — civică la Atena şi oriunde în lumea panhelenică.

„Secolul lui Pericles" a fost nu numai o perioadă clasică *(kat'epochen)* în sens istoric; prin limitele perfecţiunii atinse s-au plăsmuit valori unice, asemănătoare în sens axiologic, valabile în toate timpurile. De aici, actualitatea *kalokagathiei* ca paradigmă privind creaţiile artistice contemporane. Considerăm temeinică, cel puţin pentru o direcţie a demersului nostru, observaţia profesorului de antropologie artistică Gh. Ghiţescu: „Raportul figuraţiei antice cu realitatea, laturile naturalistă şi abstractă, sau realismul şi idealismul pot fi lămurite mai bine prin examenul operelor decât prin teoriile estetice, adeseori contradictorii (şi incomplete - n. n.)"[n]. Estetica frumosului psihofizic implică eticul şi îmbrăţişează atât forma cît şi conţinutul; frumuseţea rezidă din unitatea şi armonia sufletului.

Acropolea, cu zeii săi şi eroii zeificaţi, întruchipau un *„kosmos* al cetăţii". Contextul istoric este relevant. Veacul al V-lea a. n. Ch. a fost în primele decenii sub semnul luptelor împotriva invadatorilor persani. Războaiele medice şi victoriile grecilor au dovedit vitalitatea democraţiei greceşti. în drama lui Aeschylus, „Perşii", izbânda hellenilor împotriva barbarilor apare ca o victorie a principiului luminii asupra forţelor întu-

nericului. În „Orestia" se ia ca temă destinul răzbunătorului pentru a afirma ideea statalității întruchipată de Athena. Arta în general, cunoașterea de tip contemplativ — *theoría* — întruchipează în sculptură sau în tragedie „stilul sever". Coloanele templului doric (Templul lui Poseidon din Paestum sau templul zeiței Aphaia din Algina — monumente tipologice pentru clasicismul timpuriu) înconjoară cella ca un brâu strîns, amintind de rostul corului din tragedie care încadrează scena. Scena reprezenta locul unde protagoniștii își declamau rolurile.

Sculptura Templului lui Zeus din Olympia (468-456 a. n. Ch. , arhitect Libon) are pe frontonul de vest reprezentată lupta lapiților cu centaurii, iar pe cel de răsărit momentul legendar mitologic care precede întrecerea lui Pelops cu Oinomaos pentru a cuceri mâna fiicei acestuia, Hippodameia. Ambele frontoane sunt dominate de chipurile zeilor. Apollo veghează asupra tuturor, calmul său le insuflă luptătorilor încre-derea în victorie. Figurile se disting printr-o modelare viguroasă, prin contururile structurate euritmic, prin unitatea narativ epică și expresivitatea compoziției plastice. După Mihail Alpatov, „lupta centaurilor cu lapiții simboliza lupta grecilor, purtătorii principiului uman, împotriva perșilor — reprezentanții barbariei. Lupta lui Pelops amintea întrecerile sportive care aveau loc în Olympia"[12]. Realismul artei, eliberarea anatomiei de formele rigide, naiv convenționale *(Chorele* din sec. VI a. n. Ch.), plăsmuirea unor relații euritmice care sugerează mișcarea corpului și relațiile dintre personaje, cu trăsături de profundă spiritualizare, ating perfecțiunea în clasicism. Rolul sculptorului este să echilibreze cu luciditatea și fermitatea inteligenței demiurgice formele plastice. „Haosul aparent", relativ, al mitologiei este înlocuit de artiști, esențializat în monumente și statui, convertit în relații obiective și metafizice umanizate prin formele euritmice dominate de idealul unității esteticului cu eticul. Voința apollinică devine ordine plastică, rațiunea nu sărăcește sentimentul. în același timp, arată Elie Faure, „când artistul grec modelează o formă imediată, ea

strălucește fără efort... Este epoca în care arta greacă atinge momentul său filosofic. Ea este o devenire vie. Idealistă prin dorință, ea trăiește pentru că ia din viață elementele construcțiilor sale ideale"[13].

În veacul al V-lea a. n. Chr. se dezvoltă în Grecia un tip de arhitectură care nu fusese cunoscut în Orientul antic; vom exemplifica doar cu arta decorației sculpturale. La Templul lui Zeus din Olympia, în metopa „Muncile lui Hercule", Atlas aduce, după legendă, lui Heracles merele din grădina Hesperidelor. într-o supremă încordare, eroul poartă pe umeri povara lumii. Printr-un gest de mare noblețe feminină și cu încrederea că reușește o ușurare a efortului fizic, zeița ține cu mâna stângă perna de pe umerii lui Heracles. Personajul feminin, sculptat cu o mantie lejeră, care accentuează frumusețea bustului sub drapaj, cu fața solemnă, imperturbabilă, sugerează o victorie a tenacității și stabilității față de o posibilă strivire sub povara răului. In plan artistic, esteticul se îngemănează cu eticul, fiind înrudite. Precum Prometheus se încumetă a cuceri focul, în decorația templului se relevă faptul că spiritul omenesc, în efortul său de a înfrunta adversitățile teribile ale existenței, află în „logosul plastic" biruința Binelui și Dreptății. Aspirația spre ideal va fi fost dătătoare de speranță și acțiunea pentru cei din Olympia. Metopa comentată ca și celelalte altare din Sanctuar nu puteau susține menirea paideică numai prin subiectul iconografic. Prin virtuțile estetice, izvodite din esențializarea și obiectivarea idealului etic, axiologic și paideic, simbolul sculptural al spiritului kalokagathic, caracteristici principale pentru decorațiile templelor, se înfăptuia în viața socială funcția civic - educativă a monumentelor din Sanctuar.

Templu grec în general, ca structură arhitectonică, era precum „o casă a zeilor și a eroilor umani zeificați", având ca ideatică fundamentală elogiul faptelor nobile săvârșite de oamenii cetății.

Concepția sculpturii grecești era deosebită de cea egipteană sau persană: „In timp ce egiptenii au încadrat forma umană în construcții sau au realizat-o ca pe o construcție în dimensiuni colosale, grecii au dat formei

umane dimensiunile reale şi au creat arhitectura însăşi după scara şi proporţiile umane"[14]. Arhitectura orientală cuprindea aproape numai statui tridimensionale, în „secolul clasic elen", s-au plăsmuit alte reliefuri printr-o gradaţie a planurilor şi o subtilă modelare încât, deşi relieful era privit dintr-o singură poziţie, acesta sugerează privitorului iluzia tridimensionalului, ca şi cum compoziţia sculpturală s-ar fi situat independent de arhitectură în spaţiu (vezi *Naşterea Zeiţei Afrodita - Tripticul Ludovisi - Relief*). Frumuseţea plastică, în monumente şi statui, este o problemă raţională şi morală cu semnificaţii paideice. Imitaţia în sens aristotelic, structurile compoziţionale în care artiştii, prin transfigurare, configurau ordinea raţională a formelor, *mimesis* deci întruchipează şi formele perfecţiunii ideale.

Din perspectiva contemporaneităţii, se poate afirma că evaziunea în oniric, de pildă, sau dezinteresul pentru reprezentarea ethosului specific unor naţiuni sau etnii poate fi apreciată ca o criză a conceptelor etice şi estetice antice. „In arta modernă pierderea asemănării cu formele sensibile sau părăsirea realismului originar sunt mai puţin esenţiale decât părăsirea raţionalului sau a calităţii care conferă artei claritatea, ordinea şi comprehensibilitatea"[15]. Iată o meditaţie care incită la reactualizarea conceptelor antice, între care fireşte *kalokagathia* se situează în miezul gândirii despre artă, despre existenţa şi spiritualitatea umană în general.

Caracteristica principală a capodoperelor elene în concepţia lui Johann Joachim Winckelmann este simplitatea şi măreţia calmă a expresiei: „După cum adâncimile mării sunt veşnic potolite, oricât de furtunoase ar fi valurile de la suprafaţa ei, tot astfel nu poate patima să tulbure liniştea sublimă a sufletului şi a expresiei". [16]

Goethe şi Hegel au adoptat fără rezerve teza lui Winckelmann, după care dominantă pentru întreaga artă greacă era ideea de frumuseţe şi ideea perfecţiunii unice. Sculptura elenă antică este considerată arta de o expresivitate umană supremă. Artistul sintetiza diversele trăsături individuale, în chipul Aphroditei sau al Athenei, prin contemplarea modelelor

reale (profilul, forma feței, unduirea bustului sau a torsului) - în acest proces demiurgic idealul apare ca generalizare, ca frumos universal, tinzând să se apropie de „imaginea originară" - de ideea de sorginte platoniciană. Această interpretare despre *mimesis* implică teoretic și practic unitatea artisticului cu semnificațiile civice de natură etică; „chiar și sub veșmintele lor, statuile elene lasă să se ghicească contururi de o rară măiestrie, ca și când artistul ar fi vrut să arate prin transparența marmurei admirabila arhitectură a trupului"[17].

Întrucât cercetarea noastră are ca dominantă filosofia artei și nu istoria artelor plastice, ne străduim să ilustrăm paradigma *kalokagathiei* prin unele exemple tipologice în sensul axiologiei aplicate la statui și temple. *Conducătorul de cvadrigă — Auriga*[K] un învingător la întrecerile olympice dintre cetăți este sculptat în picioare semeț. Silueta sa este zveltă, apare îmbrăcat într-o tunică ale cărei pliuri cad precum ritmurile canelurilor unei coloane de templu doric. Compoziția sculpturală - frumosul ideal de care vorbea Winckelmann -exprimă vigoarea lăuntrică a olimpicului luptător, conștiința demnității sale și sentimentul etic al victoriei pentru cetatea ce o reprezintă. Chipul este concentrat, privirea atentă, brațele țin strâns frâiele cailor. Particularitățile fizionomice stabilesc caracterele distincte ale tipologiei clasice grecești: „Auriga" este drept ca un trunchi de arbore. Strălucirea expresivă a ochilor, aparenta staticitate, de fapt o austeră analogie arhitecturală, impresionează ca și încordarea întregului ansamblu. Se prefigurează perioada de apogeu a clasicismului elen: Phidias, Myron și Polyklet.

În clasicism, antropomorfismul atinge maturitatea, reprezentarea plastică care concentrează întreaga semnificație morală și religioasă a personajului capătă prin armonia trăsăturilor și prin proporțiile detaliilor „perfecțiunea și gradul de abstracțiune ale unui acord muzical"[1'].

În istoria Acropolei din Athena se definește clasicismul și filosofia artei antice clasice. Din inițiativa lui Pericles, după 447 a. n. Ch. s-au con-

struit cele mai importante monumente: *Parthenon* (437-432) în partea de sud a platoului, *Propilaia* (437-432) şi *Erechteion* (430-418-410). Templele de pe Acropole, remarcabile prin eleganţa, euritmia, simplitatea şi canonul matematic ce li s-a imprimat, erau astfel dispuse - construite în locul cel mai potrivit - încât jocul luminii şi al umbrei să le profileze în întreaga lor splendoare.

Acropolea era păstrătoarea tezaurului artistic al „Secolului lui Pericles". Platoul de povârnişuri abrupte, aflat în centrul Athenei, avea o înălţime de 89-90 m, lungimea de 300 m şi lăţimea de cel mult 156 m. Platoul fusese fortificat încă din epoca miceniană. în timpul ocupaţiei persane monumentele din perioada arhaică au fost distruse.

Templele de pe Acropole, ridicate din iniţiativa lui Pericles, se profilau, cu marmora lor gălbuie, pe fondul cerului albastru. Ansamblul armonios al Acropolei se configura în primul rând prin platoul sacru, acolo unde se oficiau sărbătorile Panatheneelor. Phidias a gândit şi realizat proiectul, ajutat de tinerii arhitecţi Ictinos şi Callicrates. Astfel Parthenonul, construit din marmoră de Pentelicos în stil doric şi ionic, era dedicat zeiţei Athena. Monumentul se numea pe vremea lui Pericles "Marele Templu"; denumirea de *Parthenon,* adică „Templul Fecioarei" *(<παρεϑένος,* ου/-tânără, fecioară, apelativ al zeiţei Athena)-va apare în sec. al IV-lea a. n. Ch *. Peripter, amphiprostyl, de ordin doric în ansamblul său, Parthenonul are ca element de noutate stilistică friza ionică. Phidias a conceput astfel ansamblul monumentului încât structura diversificată şi euritmia detaliilor să ţină cont de legile perspectivei precum şi de legile optice care sugerau athenienilor relaţia între sacru şi real într-o perspectivă a perfecţiunii.

Pericles vedea în artă un mijloc de a exprima întâietatea Athenei fa-

* Pericles vede în artă un mijloc de a afirma întâietatea Athenei faţă de lumea hellenică în întregime. În 454 a. n. Ch. , thesaurul Ligii de la Delos este transferat la Athena. „Parthenonul domină Grecia, aşa cum le domină în perfecţiunea calculată pământul şi marea şi secolul... Această religie a lui Pericles se înscrie în marmora templelor pe care le ridică, în statuile zeilor şi eroilor Athenei, în toate acele monumente pe care le înalţă pentru gloria comună a zeilor şi oamenilor", Andre Bonnard, *Civilizaţia greacă, I, De la Iliada la Parthenon,* Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1967, p. 206 şi 215.

ţă de lumea hellenică în întregime. Acropolea, cu monumentele sale, afirmă de asemenea victoria împotriva barbariei persane. A. Bonnard îşi exprimă astfel admiraţia pentru Marele Templu: „Parthenonul va domina Grecia, aşa cum el domină în perfecţiunea sa calculată pământul şi marea şi secolul... Religia lui Pericles se înscrie în marmora templelor pe care le ridică, în toate acele monumente pe care le înalţă pentru gloria comună a zeilor şi a oamenilor"[20]. Estetic şi moral, în perfecţiunea compoziţiei plastice, se reprezintă stilul sublim *. „Nimic inutil" - acest precept al lui Solon - a fost aplicat pe deplin la templele şi statuile din veacul al V-lea.

Arta clasică a promovat neîncetat măsura *(métron),* medietatea ca expresie a virtuţii în plan moral la Aristotel, pe care grecii o opuneau ornamentaţiei excesive şi fastului monumentelor orientale. Parthenonul păstrează, în trăsăturile sale esenţiale, forma tradiţionalului peripter: baza cu trei trepte, coloanele, antablamentul cu metope şi acoperişul în două pante. Pereţii cellei erau împodobiţi cu o friză; metopele reprezentau scene mitologice *(Gygantomachia* la est, *Lupta centaurilor cu lapiţii* la sud, *Lupta athenienilor cu amazoanele* la vest, *Căderea Troiei* la nord), iar frontoanele (estic şi vestic) aveau sculptate scene referitoare la naşterea zeiţei Athena şi la luptele pentru cucerirea Atticii.

Friza ionică evoca sărbătoarea Panatheneelor, care avea loc la fiecare patru ani. Din cele 92 de reliefuri ale frizei ionice s-au păstrat circa 20 de metope. La originea respectivei festivităţi se afla o procesiune de ordin sacru. Se aduceau în dar statuiei zeiţei Athena *pe plos-ul* ţesut de ergastine (nobile fecioare din Cetate), veneau apoi purtătorii de ofrande, animalele de jertfă şi la urmă mândra cavalerie atheniană. Savantele drapări realizate

* Istoria celui mai frumos templu al lumii antice elene este revelatoare pentru modul cum, mai mult decât timpul, întâmplările nefaste provocate de oameni au degradat edificiul. Demetrios Poliorketul îl profanează şi jefuieşte în 305-306. In timpul lui Justinian, templul a devenit biserică pentru ca în 1460 să devină moschee. Evenimentele au impus şi importante modificări arhitecturale. În 1687 un atac naval dirijat de veneţianul Marosini a avariat puternic edificiul, folosit de turci drept depozit pentru praful de puşcă. În 1816, lordul Elgin a ales din ruine mai multe sculpturi care sunt păstrate la British Museum. O serie de vestigii sunt expuse la Luvru şi la Muzeul Naţional din Atena.

de Phidias, inserțiile delicate încărcate de grație și monumentalitate, pauza discretă între plin și gol, ritmurile plastice ample construite într-o calmă plenitudine conferă ansamblului expresivitatea măsurii și o clară puritate morală. în plan filosofic, artistul a imaginat omul ca produs desăvârșit al armoniei naturii, neatins de tulburări vremelnice. De aici caracteristica de sublim - un mod de exprimare a liniștii și echilibrului reflexiv - *ataraxia:* „Omul creat de Fidias într-un spațiu spiritual echilibrat, armonios, senin. Mai mult chiar, este posesorul, el însuși al echilibrului demiurgic"[21].

Antropocentrismul, teză care situa omul în centrul universului, se exemplifică atât prin arhitectura templelor cât și prin arta statuară. Grandoarea, sentimentul eroic, starea de seninătate îi caracterizează în aceeași măsură pe greci și pe zei în opera lui Phidias; ei se află în aceeași direcție, fie că sunt oamenii din Cetate fie zei din Olymp. Toți aspiră spre un ideal de perfecțiune, așa cum în opera lui Platon *kalokagathia* este o formă a devenirii spre Binele suprem absolut.

În arta plastică, oamenii și zeii apar ca imagini sublimate ale eroilor greci. Omul și zeul, în filosofia și măiestria plastică a lui Phidias, sunt ființe superioare prin controlul rațiunii, prin logică și echilibru. „Omul și zeul se bucurau de aceeași liniște suverană și seninătate olimpiană. Aceeași certitudine îi transfera pe oameni și pe zei din temporal în etern, din biologie în ideal"[22]. Există deci o armonie care rezidă nu numai din perfecțiunea tehnică cât, în primul rând din realizarea unui ideal contemplativ, pe care în aceeași epocă ci Phidias, Polyclet îl exprima astfel: „Binele depinde de nuanțe infinit de mici și rezultă din acordul unei mulțimi de numere"[23].

Arta lui Phidias exprimă măreția gravității fără să aibă nimic din excesul structurilor baroce, de pildă, cu care europeanul modern concepe solemnitatea.

În sens antic, sculptura trebuia să surprindă ideea eternizării. Când ne imaginăm idealul grec în artele plastice, ni-l prezentăm în primul rând în sculptură. La Marile Panathenee lumea zeilor se afla în același plan cu

poporul athenian în haine de sărbătoare. Friza se desfăşura pe partea superioară-exterioară a zidului templului. Pe cei patru pereţi era sculptat un basorelief alcătuit iniţial din 365 athenieni, 14 divinităţi, 143 călăreţi şi 217 animale, din care 210 cai. Compoziţia pornea din sud-vestul templului, unde se despărţea în două cortegii care înconjurau pereţii pentru a se întâlni deasupra *hecatómpedon*-ului (intrarea în Parthenon). Marii zei ai Olympului prezenţi la festivitatea aducerii *péplos-ului,* care se oferă zeiţei Athena, întâmpină cu simpatie poporul athenian. Măiestria lui Phidias se remarcă în individualizarea psihologică a personajelor olympice: Zeus este grav şi patern, plin de demnitate lângă Hera, soţia sa, Ares este furios, Demeter îndurerată, Hephaistos încercînd să-şi ascundă infirmitatea, Apollon este luminos, Aphrodita încântă prin solemnitatea zâmbetului ei. Şi în cortegiul athenienilor nimic nu iese din limitele măsurii. Veridicitatea diferitelor figuri se identifică, prin transfigurare plastică, în nobleţea şi frumuseţea acestora, în mişcarea cailor care alternează cu figurile în repaus. Redarea detaliilor precum muşchii încordaţi ai cailor sau formele expresive ale mâinilor se subordonau ritmului curgător care se transmitea tuturor figurilor şi le lega între ele ca verigile unui lanţ. Delicata modelare, nuanţarea volumelor şi mlădierea reliefului se îmbinau cu concepţii după care suprafaţa liniştită a peretului constituia baza, ca un soclu pentru sculptură şi arhitectura templului.

Artistul grec vedea în mişcarea liberă a corpului, în interpretarea liberă a regulilor severe adevărata esenţă a vieţii. Nici o figură din cortegiul sărbătoresc nu atrage atenţia prin atitudini şi gesturi forţate. Totul rămâne vizibil şi expresiv, viguros. Friza, acest tablou continuu, redă întreaga măreţie civică a unui popor liber şi voios venit la asemenea solemnităţi. Imaginile reprezintă în sens civic modele ideale, paideice. *Kalokagathia* apare ca complementaritate relativă a dramaturgiei şi filosofiei în arta plastică. Se poate afirma temeinic că „Fidias s-a format respirând şi marele suflu al tragediei"[24]. De altfel, Phidias, creatorul stilului sublim în sculptură

şi arhitectură a fost contemporanul lui Sophocles - autorul care introdusese al treilea actor în tragedie, *τριταγωνιστής (tritagonistes)*. In acest sens se poate realiza o interpretare analogică între relaţiile dintre personajele Parthenonului (ne referim la frontoane în special) şi comunicarea dintre personajele tragediei pe scenă. Phidias a ştiu să reprezinte personajele astfel încât ele sunt puse în relaţie fără să-şi piardă independenţa. Sculptorul a fost, se poate afirma, un desăvârşit dramaturg. Spiritul Greciei este de esenţă dramatică.

Kalokagathia, ca determinare spirituală esenţială, se întrevede cu claritate atât în teatrul elen antic precum şi în perfecţiunea statuilor sau templelor. Deşi au rămas puţine referinţe documentare despre Phidias, personalitatea sa ca artist şi gânditor a rămas în posteritate ca un simbol, încât, după cercetătorul Marin Tarangul „... el evocă trupul simbolic al artei greceşti: eternitatea formei, adică acel sens al simţurilor care ne transmite luminile raţiunii" [5]. Din perspectivă etică, formele plastice desăvârşite sugerează armonia spiritului. Există o filosofie care fundamentează unitatea individului cu armonia cosmică, după cum am văzut, paradigma ontologică specifică filosofiei antice greceşti. Faţă de sculptura decorativă a templelor anterioare (Templul din Olympia), în construcţia Parthenonului concepţia compoziţională, muzicalitatea simfonică şi latura poetică a decoraţiei domină latura dramatică. În cazul frontoanelor, Phidias s-a oprit asupra legendelor referitoare la istoria Atticii. Pe frontonul răsăritean era reprezentată scena agitată a conflictului dintre Poseidon şi Athena pentru stăpânirea Atticii. Între cele două grupuri de participanţi şi în faţa carelor de luptă, Athena şi Poseidon agită lancea şi tridentul. Pe frontul vestic a fost sculptată iniţial tema solemnă a naşterii zeiţei.

Inspirat din legende, totuşi Phidias a creat tipuri de oameni frumoşi şi plini de vitalitate. De la un capăt la celălalt al frontoanelor, statuile izolate sau în grup sunt astfel concepute încât au o corespondenţă între ele. Măiestria lui Phidias se vădeşte în modelarea figurilor, deşi, aşa cum au rămas

până azi, sunt parțial mutilate. Unele sunt admirabil modelate ca sculpturi rotunde. Fragmentele de fronton, cum ar fi „Demeter și Persephona" sau „Grupul celor trei Parce" întruchipează sub raport plastic virtuozitatea cu care este tratată draperia. Aceste fragmente statuare privite din diferite poziții sunt revelatoare prin ritmul curgător al contururilor, prin musculatura și membrele lor suple executate cu finețe. La „Grupul celor trei Parce" principalul este armonioasa împletire între noblețea și grația feminină a acestor figuri, redate în spiritul lui Sophocles... Tema prieteniei, a atmosferei lipsite de încordare și scăldate în senină veselie, toate acestea ca o expresie a libertății omului... Această imagine a unei umanități radioase a fost exprimată de Phidias cu mijloace pur sculpturale"[26]. In ambele frontoane, din elementele rămase, se întrevede o mișcare ideală în direcția centrului ritmată de situația, atitudinile și mișcările personajelor. Forma plastică a unor vestigii precum Dionysos, Aphrodita, Diana... atinge perfecțiunea grației și eleganței. în general, draperia încorporată anatomiei conferă sculpturilor o valoare proprie ornamentală însoțind ca niște sunete armonice liniilemelodice ale formelor" Sistemele proporțiilor armonice apar așadar ca suportul rațional al idealizării formelorcorpuluiomenesc

Acordul și armonia părților reprezintă și rațiunea frumuseții perfecte. In perioada clasică se observă varietatea tipologiilor morfologice artistice plastice umane. Viziunea realistă este asociată cu o logică tratare a formelor sub raport compozițional, ceea ce conferă ansamblurilor (temple, statui...) forță, vitalitate și expresivitate artistică.

În arta greacă imaginea antropologică este așadar orientată permanent spre prototipul omului: zeul sau eroul, singurii demni de a fi reprezentanți în artă. Sistemele proporțiilor armonice apar ca suport rațional al idealizării formelor corpului. Acordul și armonia părților reprezintă și rațiunea frumuseții perfecte.

Revenind la exemple, vom urmări cum la Phidias arta statuară este bine reprezentată, din perspectiva idealului de perfecțiune și prin Athena

Parthenos sau Polias lucrată în tehnică chryselephantină. Informațiile despre statuie le avem în descrierea lui Pausanias (Pausanias Periegetul, secolul al II-lea p. n. Chr: *Periegesis — Descrierea Greciei*). Lucrată între 447-438 Athena Parthenos, statuia celebră, întruchipa zeitatea pentru care a fost creat templul Parthenon. Opera lui Phidias avea fața, brațele și picioarele din fildeș *(ἐλέφας)*, iar îmbrăcămintea și armele din aur *(χρυσός)*. O copie a statuii originale s-a descoperit în satul Varvakion, lângă Athena. Această sculptură, după opiniile lui Pausanias, aparține epocii împăratului Hadrian (117-138). în mâna dreaptă, care se sprijină pe o coloană, zeița ține o *Nike* (Victorie) din aur și ivoriu. Athena purta o tunică fără mâneci, strânsă pe talie și o rochie lungă, cu pliurile canelate până la pământ. Statuia zeiței, așezată în semiobscuritatea naosului din templu, iradia o puternică impresie prin luciul aurului, prin strălucirea fildeșului și prin sclipirea pietrelor prețioase din ochi și de pe haine.

Athena Parthenos semnifică triumful Cetății, este simbolul forței, bogăției și puterii statului athenian. Statuia avea o deosebită măreție spirituală, inspirând celor care o contemplau pietate și patriotism.

Phidias a sculptat și Athena Lemnia pentru grecii din insula Lemnos, ofrandă adusă în capitala "Confederației hellenice". Zeița era concepută fără cască pe cap, sprijinind de braț lancea - semn al întrecerii victorioase din luptă. Pe Acropole și această statuie a stârnit admirația lui Pausanias și a rhetorului Lucian din Samosata (sec. II p. n. Ch.).

Idealul perfecțiunii statuare implică, în arta clasică, pe lângă măsură și proporție, valoarea expresiei morale. Funcția morală, civic-paideică era la greci situată înaintea perfecțiunii tehnice. Să exemplificăm prin recursul la Platon invocînd dialogul Philebos: „Acum însă puterea binelui a alergat îndreptându-se către natura frumosului. Căci măsura și proporția par pretutindeni să devină frumusețe și virtute"[27]. Intenția de a reprezenta omul pentru valoarea lui fizică și spirituală drept scop al plasticii a avut drept urmare cercetarea problemelor de ordin estetic și tehnic. Materialele (marmora

şi bronzul), logica gândirii şi probleme tehnice au permis sculpturii greceşti autentice modele ale măiestriei în reprezentarea formelor. Se utiliza modelajul în ceară, argilă, precum şi transpunerea în marmoră cu instrumente de măsurat. Marmora de Păros era excelentă.

Din perspectiva *kalokagathiei* vom accentua meditaţia, asociind din nou un pasaj din Philebos. Socrates afirma la un moment dat în demersul său: „Atunci dacă nu putem vâna binele cu ajutorul unei singure specii, să luăm, dimpotrivă trei laolaltă — frumosul, proporţia şi adevărul"[28].

În artă se observă cu claritate: demiurgii greci au animat formele, au introdus în plastică semnificaţia psihologică a formelor anatomice ca parte integrantă a vieţii, a cosmosului uman în general. Arta plastică, metafizica, celelalte forme ale spiritului, argumentează faptul că anticii helleni erau emotivi, iubitori de libertate, îmbinau sensibilitatea naturală cu pasiunea pentru ideile abstracte. Pentru greci, faptul cel mai sigur era că există lucruri frumoase care sunt *iis ipsis* bune. Unitatea frumosului şi binelui în cadrul conceptului de plasticitate cuprinde: moderaţia, sobrietatea, armonia, echilibrul între părţi. Aceste caracteristici sunt definitorii pentru artele plastice din „Secolului lui Pericles" şi stabile în esenţa lor în veacul al IV-lea până la începuturile epocii helenistice.

În apropierea Parthenonului doric de pe Acropolea se află Erechtheionul, templu construit de arhitectul Mnesicles, şi apoi continuat de Philocles, acest monument ca un templu ionic prostil-hexastil, deci cu şase coloane la cele două faţade şi cu un plan rectangular despărţit de un zid în două încăperi, pentru a fi consacrat cultului unor zei diferiţi. Templul este format, aşadar, din două părţi independente aşezate la nivel diferit. Partea închinată Athenei Polias are la est un portic cu şase coloane ionice. La sud se situa porticul sau foişorul cariatidelor. La acest portic, fusul coloanelor a fost înlocuit cu şase sculpturi - tinere fete cu veşmintele drapate în maniera lui Phidias, fiecare susţinând pe cap un capitel şi greutatea architravei. Astăzi se află *in situ* doar patru din caryatidele originale. „Caryatides" este

denumirea împrumutată din tradițiile orașului Carya din Asia Mică, unde fetele purtau de obicei coșurile pe cap. Corpul plin de viață al caryatidelor și nobila seninătate a fețelor amintesc de stilul phideasic.

În antichitate ca și astăzi aceste coloane - caryatidele - alcătuiesc un grup uniform; ținuta lor exprimă multă reținere și austeritate. Farmecul acestor caryatide constă în echilibrul dintre semnificația lor plastică și cea arhitectonică.

În comparație cu Parthenonul, porticul caryatidelor întruchipează stilul grațios față de relativa austeritate a compozițiilor arhitectonice din perioada anterioară.

În sculptura clasică Polyclet a dezvoltat arta lui Phidias prin îmbogățirea universului antropocentric dar și prin noi soluții morfologice. Față de concepția verticalității statuilor lui Phidias, în sculpturile sale, Polyclet a introdus structura contrapunctică, genuflexiunea și suportul exterior ca punct de sprijin. Polyclet a creat tipul de frumusețe ideală prin expresia armoniei, a unității dintre frumusețea fizică și frumusețea spirituală. Canonul lui Polyclet a rămas în timp idealul de frumusețe armonică. „Canonul de șapte capete" a rămas idealul în sistemul de referințe morfologice specific artei elene. Singurul fragment păstrat din tratatul lui Polyclet consemnează că într-o operă de artă „perfecțiunea izvorăște din echilibrul mai multor numere și puține variante sînt hotărâtoare... „[29]. Principalele opere clasice create de Polyclet sunt *Doryphorul* și *Diadymenul.*

Din perspectiva filosofiei artei, canonul sculptorilor greci urma natura. Corpul omenesc revelează în transfigurarea artistică proporții matematic definite — de aici concluzia că în artă demiurgul trebuie să etaleze proporțiile naturale, organice.

Polyclet reprezenta școala peloponeziană din a doua jumătate a secolului al II-lea. Față de Myron, care întruchipa prin excelență școala attică, la Polyclet apare cu predilecție athletul, învingătorul de la întrecerile sportive. *Doryphorul* (purtătorul de lance) ne este cunoscut dintr-o copie în

marmoră. în timp ce Myron observă cu predilecţie corpul omenesc în mişcare, Polyclet apare în arta statuară ca reprezentantul mişcării lente, formulă aplicată la cele două dintre principalele sale opere menţionate anterior: *Doryphorul* şi *Diadymenul*. Cei doi atleţi sunt construiţi masiv, geometric sub raportul elementelor anatomice, unul ducând o lance pe umăr, altul legându-şi părul cu o panglică atunci când se pregătea să intre în arenă. Simţul lui Polyclet pentru omul real, viu n-a fost înăbuşit prin predispoziţia sa pentru proporţii. În alternanţa dintre părţi se recunoaşte o ordine căutată conştient. Monotonia aparentă a com-poziţiei se explică prin dorinţa artistului de a găsi o tipologie exemplară impunătoare, unică. Totul era cu claritate pus în valoare încât „orice atlet putea să se compare cu reprezentarea sculpturală şi să-şi corecteze defectele: capul se înclină uşor pentru a accentua linia cefei, braţele stau departe de trunchi pentru a pune în evidenţă pieptul, iar picioarele lasă o impresie de supleţe şi de forţă"[30].

În creaţia sculptorului Myron, de asemenea reprezentant al clasicismului din secolul al V-lea, grupul statuar „Athena şi Marsyas" întruchipează concepţia artistului despre două tipuri de civilizaţii şi temperament. Athena, pe care o regăsim în copia în marmoră aflată la Munchen, apare ca o simbolizare a spiritualităţii clasice. Athena este senină, calmă, echilibrată; cutele fine ale veşmântului cad în linii sobre, verticale. Capul zeiţei sculptate de Myron se distinge prin graţie şi naturaleţe, prin conduită elevată ceea ce exprimă controlul raţiunii faţă de impulsivitatea personajelor lumii barbare. Marsyas apare ca opo-nent al Athenei, dominat de instincte. Cu figura sa de ţap într-o poziţie contorsionată, cu faţa urâtă, răvăşită, Marsyas degajă în ansamblu o impresie respingătoare.

În timp ce Athena, protectoarea oraşului, simbolizează principiul uman pozitiv - idealul elen de perfecţiune antropomorfică, Marsyas este întruchiparea sălbăticiei, a urâţeniei şi a barbariei. Efectul realizat de artist prin contrastul celor două figuri întruchipează deci superioritatea lumii greceşti faţă de lumea barbară.

Dyscobolul îui Myron a rămas în posteritate, simbolul încercărilor şi victoriilor sportive. Originalul în bronz s-a pierdut încă de la sfârşitul antichităţii: un atlet viguros, aplecat înainte, cu picioarele inegal îndoite, cu braţul drept încordat, parcă tras înapoi de discul pe care e gata să-l arunce, iar relativ asimetric braţul stâng este îndoit pe genunchi, figura uşor răsucită. Atletul pare ca se învăluie în propriul său vârtej. Intenţia artistică - armonia psiho-fizică, întruchiparea certitudinii unei victori - se distinge în chipul perfect, senin, apollinic. Chipul nu trădează în sens artistic încordarea muşchilor. Ideal, *kalokagathîa* este suportul euritmiei plastice. Statuia concepută ca ideal al mişcării este în acelaşi timp şi sinteza unui model paideic al epocii.

Marile personalităţi Phidias, Polyclet, Myron au întruchipat, prin creaţiile lor, reperele fundamentale în istoria sculpturii. Antropomorfismul iconografic şi ideatic în conexiune cu perfecţiunea expresivităţii plastice în sine sunt legate intim de glorificarea zeilor şi eroilor cetăţii.

Athena lui Pericles a ajuns între 450-410 capitala artistică şi intelectuală a Greciei. „Olympianul" descoperea în artă şi un instrument politic, educativ pentru a impune prestigiul Athenei. După relatările lui Plutarchus adversarii lui Pericles îl acuzau că risipeşte banii şi distruge veniturile statalul. Poziţia „Olympianului' este exprimată astfel: „Ei bine, să rămână banii chel-tuiţi nu de voi, ci de mine, şi pe monumentele închinate zeilor voi pune să se scrie doar numele meu". In continuare, Plutarchus descrie astfel situaţia, reconstituind evenimentele la adunarea Ecclesiei: „Când Pericles a rostit aceste cuvinte, poporul, fie minunându-se de mândria lui, fie dorind să se întreacă cu Pericles.. a început să strige, îndemnându-l să cheltuiască bani din Visteria publica şi să echipeze caruri, necruţând nimic. în sfârşit, ajungând să se înfrunte cu Thucydides până la ostracizare şi avântându-se în primejdie, l-a izgonit din cetate si a zdrobit gruparea vrăjmaşă"[31]. Sub mobilurile prezentului istoric, dar şi pentru individualizarea culturală a epocii în perspectiva timpului, Pericles se situează între marile personali-

tăți ale clasicismului în viața politică și în artă.*

În sens educativ-civic, preocuparea grecilor pentru construcții și forme plastice desăvârșite a generat o artă în care figura omului luminos, înnobiliat sufletește, sau a unui zeu asemănător omului, ocupa locul cel mai important. în contextul antropologiei, arta clasică atinge apogeul în cea de a doua jumătate a veacului al V-lea prin modul cum artiștii au reprezentat corpul și sufletul omenesc — o unitate care stă sub para-digma *kalokagathiei*. Frumusețea umană (în sens aristotelic, arta pornește de la experiența sensibilă, prin care rămâne în acord cu realitatea) era în același timp o problemă filosofică și morală.

Războiul peloponeziac (431-404) a fost primul semnal al destrămării „unității" cetăților grecești. Este important să anticipăm că acest conflict declanșat de rivalitățile dintre Sparta și Athena a schimbat evoluția istorică în Pelopones în veacul următor. Hegemonia Spartei până în 379 sau a Thebei până în 335 au contribuit la declinul democrației atheniene. Expansiunea macedoneană și cucerirea Peloponesului de către Filip al II-lea și Alexandru Macedon vor determina direcții noi în istorie, filosofie și artă. Perioada clasică delimitată convențional cronologic până la 323 a. n. Ch. cunoaște anumite modificări în stilul artistic, în gândirea socială. Totuși, clasicismul se întemeiază pe o structură artistică și filosofică în care *kalokagathia* are, esențial, aceleași trăsături fundamentale pe care le-am dezvoltat și pînă acum.

În veacul al IV-lea simplitatea sublimă cedează unor tendințe spre eleganță și individualitatea artistică. Dacă în secolul al V-lea acei *demiurgoi* erau convinși că în figurile plăsmuite exprimau întreaga esență a lumii, în veacul următor, arta va trece spre individualitate și psihologism. In arhitectură apare ordinul corinthic. Mai somptuos și mai decorativ decît dori-

* Marele Strateg a murit de ciumă în 429. A fost îngropat în cimitirul denumit „Kerameikosul din afară", lângă calea ce ducea la poarta Dipylon la boschetul sacru închinat eroului mitic Akademos, deci acolo unde în veacul al IV-lea se va deschide celebra școală denumită Akademia.

cul şi ionicul, ordinul corinthic a păstrat volutele capitelului ionic, cărora le-a adăugat frunza de acant, devenită semn distinctiv.

În arta plastică din secolul IV s-a produs o intensificare a dinamismului psihic, a tensiunii emoţionale şi a patosului. In sculptură Scopas este purtătorul unor tendinţe noi faţă de veacul anterior. Astfel *Menada,* imaginată într-un moment al dansului dionysiac, întruchipează modelul, tipologia individualizării tensiunii şi a exaltării psihice. Menada, cuprinsă de euforia dansului, trăieşte momentul exaltării paroxistice a ritualului. Răsucirea dinamică a trupului bac-chantei, surprinsă în ritmul sincopat şi asimetric al dansului, situează compoziţia plastică într-o altă ipostază faţă de statuile lui Myron şi ale lui Polyclet.

În reliefurile *Mausoleului din Halicarnas,* atribuite cu probabilitate lui Scopas, ca în *Menada* sau *Bacchanta,* reprezentările plastice sînt mai apropiate de individualităţile psihologice umane, prin comparaţie cu sculptura veacului anterior, prin specificul ritmurilor compoziţionale şi structurile axiale cât şi prin maxima tensiune - aşa cum se exteriorizează pasiunile, emoţiile, stările sufleteşti. *Ethosul* artei greceşti din timpul lui Polyclet, nobila seninătate, vor fi înlocuite cu *„pathosul"* individualizărilor omeneşti. Dacă Euripides a creat în tragedia sa „Bacchantele" figura stranie a unui om cuprins de furie, Scopas a reprezentat-o pe dansatoarea zeului Dionysos, prin construcţia spirală a corpului, în contradicţie cu figurile clasice din secolul al V-lea. Capul este lăsat pe spate, gâtul este mai puţin curbat iar bustul bine conturat se avântă înainte. Expresivitatea „Menadei" consistă într-un ritm unitar care străbate trepidant corpul, buclele părului şi veşmântul.

Opera lui Praxiteles argumentează de asemenea caracteristicile noi ale sculpturii secolului al IV-lea. Praxiteles a lucrat pînă spre 330-320 a. n.. Ch. Graţia şi eleganţa, senzualitatea elevată din operele sale vor înlocui măsura raţională şi severitatea sculpturilor lui Myron sau Polyclet. La *Aphrodita din Cnidos* faţa senină a Afroditei, corpul înclinat şi mlădios,

gesturile liniştite care scot în evidenţă conturul armonios — toate dau în ansamblu imaginea idealului de frumuseţe. Nudul feminin are o euritmie specifică, este plin de mister.

Praxiteles a insuflat modelajului o notă de mister. Zeiţa dragostei apare ca o întruchipare a pudoarei şi a celei mai subtile feminităţi. Chiar şi copiile ce ne-au parvenit ne permit a observa supleţea corpului uşor înclinat, bogăţia modelării, fineţea umerilor şi a ritmului unduios al liniilor discret voalate, dar totuşi vizibile.

La origine, statuia era aşezată într-un templu la Cnidos. Vizitatorii templului aveau în faţă o privelişte încântătoare: zeiţa, care tocmai îşi aruncase veşmântul pe un vas, se pregătea să intre în apă acoperindu-şi cu pudoare goliciunea.

Celebrul „Hermes cu copilul Dionysos în braţe" (copie romană descoperită la Olympia): întregul interes al artisitului este concentrat asupra lui Hermes, un tânăr frumos, cu trăsături delicate. Figura tânărului Hermes este plină de moliciune, supleţe şi mişcare unduioasă. Pe lîngă această modelare, trebuie să ne imaginăm şi policromia marmorei; odată cu efectul coloristic este amplificat şi jocul de lumini şi umbre.

Sculpturile lui Praxiteles ne încântă prin rafinamentul modelării subtile a marmorei, cât şi prin atitudinea nobilă şi graţioasă a personajelor, prin expresia de delicată melancolie şi visare a chipurilor.

Figurile lui Praxiteles sunt zeităţi legate încă de concepţia privind frumuseţea ideală. în spiritul veacului său, totuşi, la Praxiteles umanizarea zeităţilor obţinută prin reducţia corpului feminin a dus la coborârea artei din domeniul sacrului în acela al profanului. „Corpul uman, întruchiparea frumuseţii abstracte, armonice, în arta lui Policlet, imaginea materială a calităţilor morale şi spiri-tuale la Fidias devine, la un moment dat, în arta lui Praxiteles, motivul senzualităţii şi al frumuseţii corporale"[32].

Lysippus, cel de la treilea mare sculptor din veacul al IV-lea, a fost contemporan cu Alexandru Macedon. Lysippos, care a lucrat cu deosebire

în bronz, a încercat să reconsidere *kanon* -ui lui Polyclet. El a creat un alt canon care să corespundă unui tip uman mai zvelt şi mai mlădios.

Deşi care se considera discipolul lui Polyclet, a preferat totuşi soluţii compoziţionale opuse marelui său înaintaş. Lysippus sculptează aceleaşi modele - sportivi, învingători — dar artistul transformă stabilitatea, spiritul impersonal al chipului de la statuile lui Polyclet în forme de o evidentă supleţe nervoasă. In canonul lui Lysippus înălţimea capului se cuprindea de opt ori în lungimea totală a corpului. Capodopera sa *Apoxiomenos* este atletul care, după întrecerea sportivă, se curăţă de nisipul ce i-a rămas lipit de corpul uns cu ulei pe când se afla în arenă. Deşi mişcarea nu e violentă, are o intensitate remarcabilă. In statuile sale, Lysippus obţine efecte de fluiditate; proporţiile se alungesc, faţa apare mai încordată decât la statuile lui Polyclet. In portretistică abordează teme ce pun accentul pe detaliu; punerea în atenţie a efemerului, aleatorului, configurează universul unei arte distincte ca stil faţă de solemnitatea şi sobrietatea compoziţiilor plastice din epoca lui Phidias.

Portretul în veacul al IV-lea: valoarea genului poate fi apreciată din copiile elenistice şi romane descoperite. Socrates, spre exemplu, este reprezentat cu nasul cârn, cu un zâmbet prietenos, cu barba nepieptănată şi cu privirea luminoasă. Demosthenes are o înfăţişare de tribun, iar bustul lui Platon (atribuit sculptorului Silanion) exprimă un gen de severitate. In arta portretului se relevă, deci, viaţa sufletească a personajelor şi trăsăturile individuale. Lysippus, în portretul lui Alexandru Macedon, a încercat să insufle compoziţiei atmosfera eroului Achilles. Artistul a creat un portret al tânărului rege cu privirea ridicată spre cer - într-o ipostază de hieratizare a personajului: o sinteză între clasicismul anterior şi expresivitatea plastică a elenismului în devenire.

Conceptele specifice gândirii elene clasice despre artă au fost: *symmetria, mimesis* şi *katharsis*. Se poate afirma că artiştii căutau un criteriu esenţial al artei: imitaţie şi idealizarea izbutită. Imitaţia este deci o con-

strucție impusă de recunoașterea ordinei raționale a formelor, precum și a înrudirii formelor reale cu formele perfecțiunii".

Sensul învățămîntului filosofiei profesat de Socrates era o invitație la sondarea „universului sufletesc".

În sens platonician, garanția perfecțiunii operei de artă era compatibilitatea ei cu legile universale ale armoniei cosmice.

Termenul grecesc *ψυχαγωγία (psychagogia)* se referă la acțiunea artei asupra sufletelor. Pentru Aristotel artistul este un educator, dar și un eliberator de obsesiile răului și a pasiunilor negative. Cum se desprinde din opera lui Stagiritului, arta pornește de la experiența sensibilă prin care rămâne în acord cu realitatea.

În arhitectura și sculptura clasică elenă forța rațiunii este reprezentată prin idealul perfecțiunii fizice.

Umanismului spiritual îi corespunde antropomorfismul - sistemul de reprezentări simbolice a forțelor naturale sau metafizice prin forma și expresia corpului uman.

Kalokagathîa este o „paradigmă netulburată", deoarece esența umanismului este unitatea Binelui, Frumosului și Adevărului.

Realizările politice și sociale ale grecilor din perioada clasică au fost efemere, dar grecii au creat pentru posteritate modele ideale ale democrației și au tipizat perfecțiunea în artă. Arta greacă este o formă desăvârșită de antropologie kalokagathică.

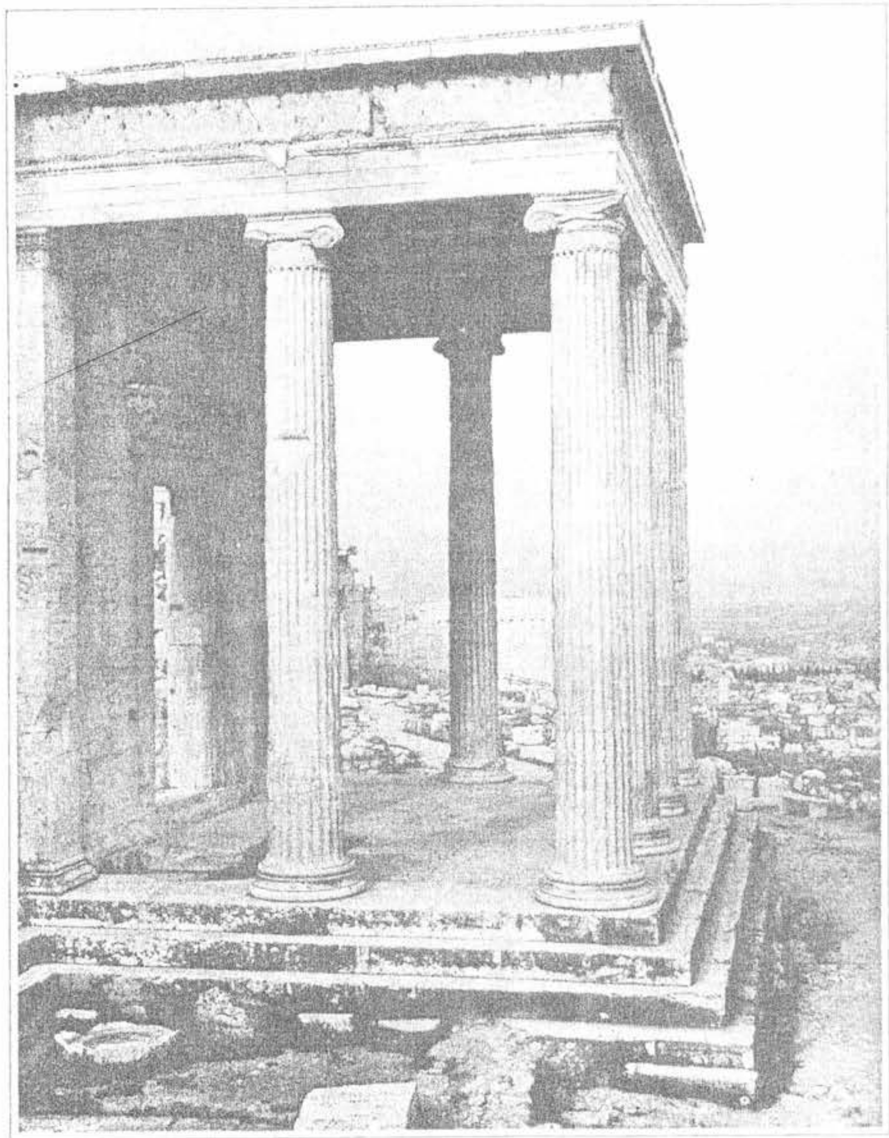
Operele clasice ale antichității sunt dătătoare de speranțe pentru victoria luminii și rațiunii asupra neliniștilor lumii contemporane. Grecii antici au avut astfel o contribuție fundamentală la întemeierea clasicismului european.

NOTE

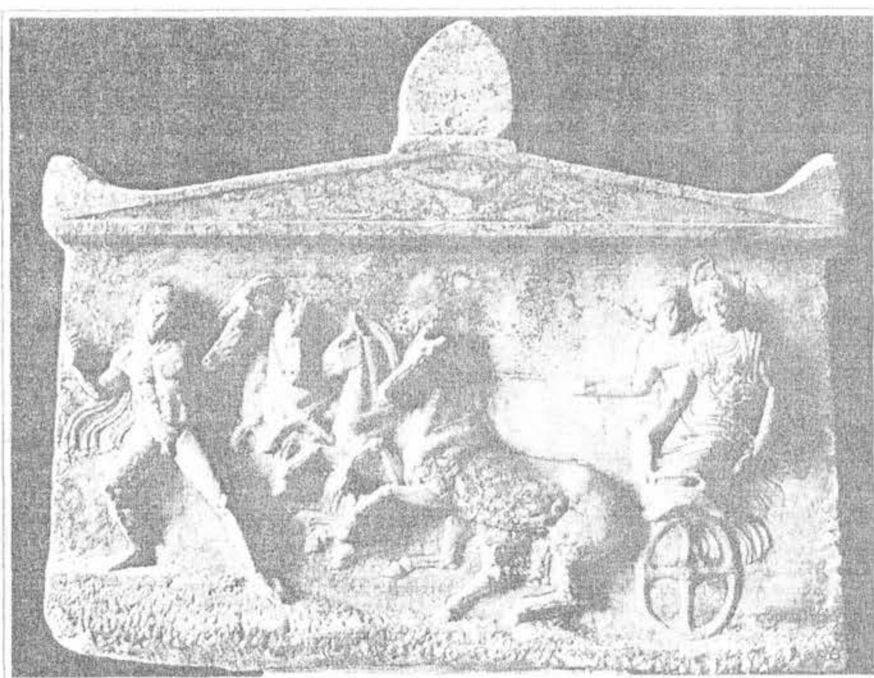
1. Al. Husar, *Izvoarele artei, Ad Fontes,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1988, p. 18-19.
2. Elie Faure, *Istoria artei. Arta antică,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 224.
3. Mircea Eliade, Istoria ideilor şi credinţelor religioase, I.
4. Vezi Victor Ernest Masek, *Friederich Nietzche şi afirmarea umanului prin artă,* în voi. *De la Apollo la Faust,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 186.
5. Fr. Nietzche, *Naşterea tragediei,* în voi. *De la Apollo la Faust,* ed. cit. anterior, p. 186.
6. Gheorghe Ghiţescu, *Antropologie artistică,* I, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1979, p. 85.
7. *Ibidem,* p. 86.
8. *Iamblicos, Viaţa lui Pitagora,* 203; cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* I, Ed. Meridiane, Bucureşti, p. 135.
9. Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit,* p. 91.
10. Elie Faure, *op. cit.*, p. 237.
11. Gh. Ghiţescu, *op. cit.*, p. 93.
12. Mihail Alpatov, *Istoria artei,* I, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1962, p. 139.
13. Elie Faure, *op. cit.*, p. 237.
14. Gh. Ghiţescu, *op. cit.*, p. 88.
15. *Ibidem,p.S1.*
16. J. J. Winckelmann, Consideraţiuni asupra imitării operelor greceşti în pictură şi sculptură, în voi. De la Apollo la Faust, ed. cit., p. 41.
17. J. J. Winckelmann, *op. cit.*, p. 38.
18. *Auriga* (Sotades - bronz, Muzeul din Delphi; vezi imaginile şi comentariile în Dan Hăulică, *Nostalgia sintezei,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1984, p. 59 şi 61.
19. Gh. Ghiţescu, *op. cit.*, p. 100.
20. Andr6 Bonnard, *op. cit.*, nota b, vezi mai sus.
21. Adriana Botez-Crainic, *Istoria artelor plastice. Antichitatea şi Eviil mediu,* I, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996, p. 83.
22. Adriana Botez-Crainic, *op. cit.*, p. 83.
23. Cf. Marin Tarangul, *Fidias,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 43.
24. Marin Tarangul, *op. cit.*, p. 50.
25. Marin Tarangul, *op. cit.*, p..
26. Mihail Alpatov, *op. cit.*, p. 154.
27. Gh. Ghiţescu, *op. cit.*, p. 100.
28. Platon, *Philebos,* 64, e, *Opere,* VII, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1993.
29. Platon, *Philebos,* 65, a.
30. W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 122.
31. Pierre Devanlez, *Enciclopedia civilizaţiei greceşti,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 442.
32. Plutarh, *Vieţi paralele,* voi. I, traducere de N. I. Barbu, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, XIV; cf. D. Tudor, *Pericles,* Ed. Albatros, p. 200.
33. Gh. Ghiţescu, *op. cit.*, p. 102.



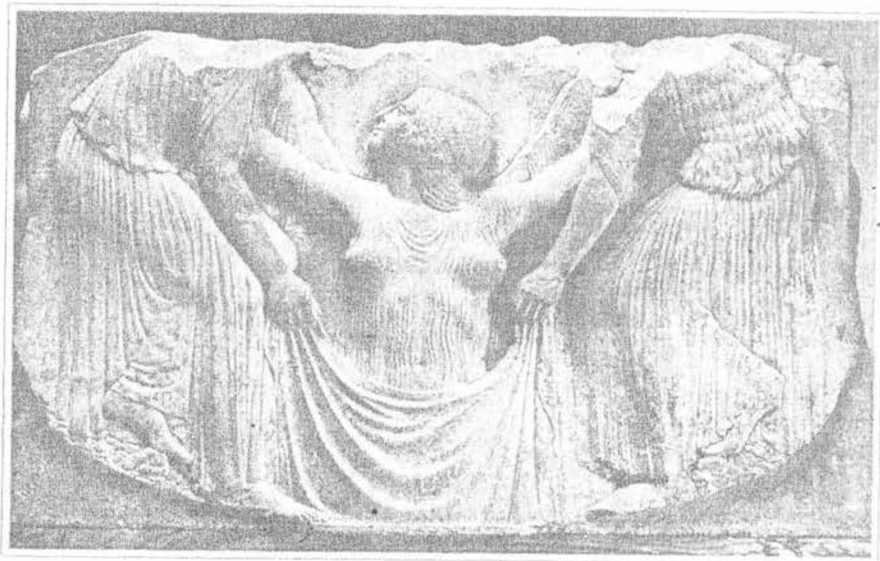
Parthenonul-fațada vestică



Erechteionul de pe Acropolea Ateniană. Porticul ionic



Relief votif din perioada clasică



Naşterea Aphroditei din spuma mării - Tronul Ludovisi



Menadă dansând (figurina din argilă - Lacres - Italia meridionala)

CAPITOLUL V

KALOKAGATHIA - PARADIGMĂ AXIOLOGICĂ PENTRU SCULPTURA ROMÂNEASCĂ DIN SECOLUL XX (BRÂNCUŞI, GH. ANGHEL, ION IRIMESCU, GABRIELA MANOLE ADOC)

„Fiecare naţie de pe lume e îndreptăţită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale. Noi suntem, geografic şi spiritual, mai aproape decât mulţi alţii de străvechea Eladă. „

(G. Călinescu)

Orice evaluare cu tentă retrospectivă asupra mersului lumii din antichitate şi până astăzi, în pragul mileniului al treilea, nu-şi poate reprima cu totul interogaţia privind condiţia omului. Lumea s-a scindat în funcţie de interese politice, religioase, economice. S-au produs conflicte cu semnificaţie globală, s-au consumat — şi se continuă diviziunea pe segregaţii etnice, confesionale etc. Unii au acces la valorile materiale, toţi speră, compensativ, să ia în posesie bunurile spirituale. A devenit cumva arta locul comun unde se manifestă nediscriminatoriu autentica democraţie? Cât de departe ne aflăm de idealul grecesc al *kalokagathki?* Triada clasică: adevărul, binele, frumosul şi-au pierdut cumva substanţa sau omul acestui

sfârşit de veac, „manipulat" prin mass-media aspiră la o altă imagine asupra „statului universal"?

Putem accepta impasibili observaţiile lui Nikolai Hartmann din celebra sa *Etică:* „Viaţa omului modern nu e prielnică gândului profund. Ea se sustrage liniştii şi contemplaţiei. E o viaţă continuă şi grăbiră, o luptă fără scop şi fără reflecţie. Cine se opreşte o clipă e imediat depăşit. Chiar impresiile experienţelor imediate şi senzaţiile se succed una după alta ca momente ale vieţii exterioare. Privirea noastră e îndreptată permanent spre unitatea cea mai recentă; trăim fiecare clipă sub semnul a ceea ce ni se pare exclusiv ultim, restul se uită, nu numai înainte de a fi înţeles, dar şi înainte de a fi fost văzut exact, câteodată. Noi trăim din senzaţie în senzaţie; capacitatea noastră de a pătrunde în esenţa lucrurilor se toceşte, iar sentimentul nostru de valoare se degradează într-o nebună goană după senzaţional?"' O soluţie pragmatică, pozitivă, ar fi să luăm lucrurile aşa cum sunt şi, din această perspectivă, să instituim un nou umanism. Un umanism adaptat valorilor impuse de revoluţia industrială şi, mai ales, de epoca societăţii post-industriale pe care tocmai o parcurgem. Idcea de umanism îşi mai poate conserva substanţa în asemenea împrejurări? Heidegger ne invită la reflecţie: „a reflecta şi veghea ca omul să fie uman, şi nu in-uman", cu alte cuvinte trebuie să veghem noi înşine ca nu cumva „barbaria" latentă din noi să nu prevaleze şi să ne îndepărteze de propria noastră esenţă. A exista la modul uman, ar însemna astfel, a avea permanent conştiinţa propriei noastre deveniri, a propriei treceri dinspre ce eşti spre ceea ce urmează să fii. Eventual în varianta propusă de Petru Comarnescu în *Kalokagathon:* realizarea — de — sine, ca valoare de sinteză între bine — frumos şi adevăr. Mai exact spus ca valoare... valorificată în planul individual sau al concretului.

Dar să insistăm puţin asupra ideii sau ideilor de valoare. Definiţiile abundă şi ambiguitatea sporeşte în proporţie geometrică. Să încercăm o lapidară enumerare. Vom identifica mai întâi explicaţiile de tipul: optimist-

empiric. Aici dețin o poziție privilegiată binele, frumosul şi adevărul. Esteticul şi eticul nu sunt valori disjuncte ci, complementare, deseori privite ca identice.

Apoi, explicația optimist-abstractă. Valorile sunt materiale şi spirituale.

Ultimele cercetate de neokantieni la finele veacului trecut. Valorile materiale țin de existență, cele spirituale sunt instrumentul de lucru al rațiunii şi sentimentului.

Mai nou, Charles Morris, reprezentantul şcolii pozitiviste americane, introduce noțiunea de semioză[2]. Un proces prin care ceva e perceput ca *semn*. In ecuație sunt introduse următoarele elemente: S (vehiculul semnic), D (designatum sau realitatea la care se referă un semn oarecare), I (interpretantul) sau efectul pe care îl provoacă semnul. Nu poate fi exclus *interpretul,* cel care utilizează semnele. Din această perspectivă Morris a creat *semiotica* (relația dintre semn şi realitatea de referință), *pragmatica* (relația semn - interpret), *sintactica* (relația unui semn cu celelalte semne).

O altă concepție asupra valorilor exprimă sociologul francez Georges Gurvitch. Pentru el valorile exprimă atitudinea pe care membrii unui grup social o au față de ei înşişi, față de produsele activității, față de ambianța în care trăiesc.

Încă în anul 1939, Lucian Blaga considera în *Metafizica valorilor* că în discuția privitoare la valori există un câmp larg de interpretări şi controverse. Filosoful român scria: „Conştiința umană trăieşte* într-un climat de valori spirituale"[3]. În acest caz valorile sînt privite ca o lume aparte, autonomă, obiectivă. Acest mod de a percepe valorile este identificat drept „platonism al valorilor". Celălalt caz vizează psihologizarea valorilor. Adică înzestrarea lor cu capacitatea expresivă de a comunica stările subiective ale omului. Între cele două atitudini, „gâlceava" filosofilor şi a esteticienilor continuă.

În spiritul demonstrațiilor de până acum şi al modului cum a fost

analizat conceptul de *kalokagathia* vom rosti fără echivoc: înapoi la clasici! Atât la filosofii greci cât şi la cei din spaţiul gândirii germane. Platon vorbeşte de Idei privindu-le ca valori, Aristotel le identifica cu virtuţile. Pentru Kant valoarea corespunde imperativului categoric. Sau, răsturnând lucrurile, tot ceea ce corespunde imperativului categoric dobândeşte atributul valorii.

Hermann Lotze, în descedenţa lui Hegel, consideră că tot ceea ce există are valoare. Valorile pot fi cunoscute prin atracţie sau repulsie. De aceea ele pot fi pozitive sau negative, subiective sau obiective, utile, logice, etice, estetice. Ele se definesc prin raportare la un alt termen. Frumosul are ca antipod urâtul, binele - răul, adevărul - falsul sau minciuna.

O formulare interesantă izbuteşte Petru Comarnescu atunci când afirmă că „Valoarea este legată de libertatea descoperirii, adică de putinţa de creaţie şi cunoaştere"[4]. Referitor la conceptul de cunoaştere vom semnala distincţia fără echivoc practicată de Benedetto Croce. Doctrina lui postulează două forme de cunoaştere: cunoaşterea intuitivă şi cunoaşterea logică. Una exprimă individualul, particularul, cealaltă universalul. În primul caz e vorba despre cunoaşterea prin imaginaţie, în cel de al doilea, cunoaştere prin intelect. Prima formă produce imagini, cea de a doua, concepte. De aceea frumosul nu poate fi privit ca un fenomen fizic. El aparţine activităţii omului, energiei lui spirituale.

Procesul estetic parcurge, în viziunea croceeană, patru stadii. La baza procesului stau *impresiile*. Urmează *expresia sau sinteza spiritual estetică*. Cel de al treilea stadiu are în vedere acompaniamentul hedonistic sau plăcerea frumosului (plăcerea estetică). În fine, cel de al patrulea stadiu, transpunerea faptului estetic într-un fenomen fizic (sunete, tonuri, mişcări, combinaţii de culori etc.). împreună cu Benedetto Croce vom sublinia faptul că doar stadiul *expresiei* sau sinteza spiritual-estetică corespunde cu adevărat esteticului. In acest fel se restabileşte o relaţie cu antichitatea grecească. Aristotel susţinea că omul se eliberează de impresiile lui, eliberân-

du-le în forme artistice. Numai astfel vom sesiza distanța dintre lucrul naturii și elaborarea artistului. Este pilduitoare evocarea de către Paul Valery - în cuprinsul lucrării: *Eupolinos ou l'Architecte* – a dialogului purtat de Socrates cu Phaidros. într-o zi, mergând de-a lungul plajei, Socrates a găsit un obiect straniu, aruncat de valuri. Filosoful a meditat îndelung asupra originii acestui obiect. Era oare un obiect al naturii sau autorul era „un muritor ascultând de o idee?". în cele din urmă, Socrates i-a spus lui Phaidros: „N-am izbutit să deosebesc dacă acest obiect neobişnuit este opera vieții sau a artei, dacă era opera vremii sau jocul naturii. De aceea l-am aruncat înapoi mării".

Ne-am întrebat la începutul acestui capitol privitor la condiția omului astăzi. Fiecare epocă şi-a pus astfel de întrebări. Fiecare epocă şi-a propus un model ideal, omul timpului cu performanțe apropiate perfecțiunii. Modelul grec a fost cel mai adesea invocat. Antichitatea a fost permanent punctul liminar dar şi reperul moral absolut. După Platon şi Aristotel scopul final al vieții ar fi binele suprem. Altfel spus, realitatea ideală spre care tind toate lucrurile. Şi totuşi ce model uman e de urmat? In 1933, în cadrul unei conferințe desfăşurate în cadrul Institutului internațional de Comparare intelectuală, Emilio Bodrero a susținut teza că: „Grecii şi-au constituit tipul lor de om şi au inventat o formulă minunată pe care nu au ştiut să o aplice: omul grec, omul ideal, căruia orice om trebuia să se sforțeze spre a-i semăna, pe care fiecare trebuia să-l imite... *adică omul bun si frumos.* Această formulă, grecii nu au aplicat-o niciodată; Grecia a produs o cantitate de oameni de geniu, cum nici o altă civilizație nu a văzut în aşa număr; ei au umplut lumea de frumusețe, filosofie, gândire, ideal, artă, dar ei niciodată nu au ştiut să dea pe omul civilizației lor... „ Opinie desigur amendabilă, privitoare la faptul că grecii n-au reuşit să formeze un om al civilizației lor se bazează pe faptul că omul adevărat, autentic, opus artificialității, ar fi fost în principiu omul roman. Acel om, capabil de a prelua de la greci aplecarea spre echilibru şi armonie în acord cu natura dar dezvoltân-

du-se într-un mediu politic nou şi mai complex.

De la o epocă la alta umanitatea a impus alte modele. Toate însă n-au putut ignora ecuaţia greaca a binelui şi frumosului. în Evul mediu, cavalerii nu puteau face abstracţie de aceste concepte în definirea codului lor de aristocraţi.

Onoarea, nobleţea, gustul artistic, toate sunt valori evidenţiate nu o dată şi prin intermediul religiei.

Renaşterea, redescoperind omul şi antichitatea, accentuează farmecul estetic ca o forţă a regulilor morale. Au urmat, cum se ştie, alte epoci, alte viziuni asupra omului ideal, ajungându-se până în proximitatea zilelor de astăzi cu modelul omului nou de tip socialist. Pornindu-se de la o premisa falsă - societatea socialistă multilateral dezvoltată - se ajungea, firesc la o concluzie falsă. Artificial şi lipsit de utilitate reală acest om **ca** model s-a dovedit a fi doar creaţia de laborator a unor ideologi marcaţi de toate poncifele unui limbaj lipsit de substanţa ideilor.

Brâncuşi - un clasic modern

O formulare cu iz paradoxal privitoare la momentul apariţiei în prim planul artei româneşti a lui Nicolae Grigorescu poate fi extinsă şi asupra lui Constantin Brâncuşi. S-a spus: Nicolae Grigorescu s-a ivit în pictura românească în timp ce ceilalţi dormeau. In acest mod, surprinzător poate pentru unii, se năştea, de fapt, un adevăr pentru alţii. Arta românească în general nu se detaşase încă de reflexele academice ale artei oficiale, contactul cu realitatea imediată, fizică sau psihologică, nefiind prea agreat. Oficialii artei impuneau reguli „estetice" şi cereau artiştilor o severă dependenţă de canoane. Doar prin Theodor Aman şi, mai târziu prin Grigorescu şi Luchian, arta sfârşitului de secol intra în veacul XX revigorată de noi creaţii, experienţe personale. Mediile artistice din Germania şi Franţa, Munchen-ul şi Parisul îndeosebi au înlesnit artiştilor români o „sincronizare" menită a reduce de- calajele motivate istoric şi a sublinia originalitatea unor creatori de excepţie precum Grigorescu şi Luchian.

Dacă în mediile artistice occidentale se puteau identifica la finele veacului trecut semnele unei crize după epuizarea formelor neoclasice sau academice, la nivelul artei româneşti asemenea efecte sunt mai puţin vizibile chiar dacă, prin Luchian de pildă, se declanşează o acţiune insurgenţă de tipul *Salonului independenţilor,* în care participanţii la protest intră

chiar în conflict cu autoritățile vremii. Tinerii cereau o altă viziune asupra artei și artistului. „Vrem să rupem cu trecutul și să ne declarăm independenți... Arta trebuie să fie liberă, arta trebuie să fie independentă, iar artiștii nu trebuie să se ridice decât prin conștiința și opera lor". Și, mai departe, în manifestul *Salonului independenților* din 1896: „Sciziunea noastră este o manifestare a independenței ce o doresc câțiva artiști, care nu vor să aibă decât grija artei lor și nu grija ploconelilor mondene și politice... In fața artei oficiale, noi sîntem arta independentă'".

În sculptură lucrurile aveau o desfășurare ceva mai rezervată. Intre alte motivații, una are valoare de argument decisiv. Depinzând de comanditar, artistul încearcă o împăcare între dorința acestuia și propria sa viziune.

În sculptura românească din ultimele decenii ale secolului XIX și primele decenii ale secolului XX a predominat portretul. Simultan însă, se manifestă și opțiunea către arta de for public. Comenzile oficiale sau ale unor fundații vizează lucrări monumentale, alegorice. în primul ca2 sunt preferate portretele unor personalități politice sau culturale, opere cu caracter memorial sau de evocare. Se cultivă atât un stil edulcorat prin artificiile detaliilor cât și o analiză psihologic -caracterială sumară. Ceea ce îi interesa pe comanditari se rezuma la asemănarea (exterioară) cu modelul și, eventual, corectarea unor mici defecte. Este de înțeles de ce în sculptura vremii se instalase, prematur, o ineficientă manierizare.

În plus, dispariția timpurie a sculptorului Ion Georgescu (autorul statuii *Gh. Asachi* din Iași) și a lui George Vasilescu a condus la situația cînd artiștii străini (francezi, italieni) au primit importante comenzi oficiale. Grupul ecvestru *Ștefan cel Mare* (Iași) e datorat sculptorului Emanuel Fremiet, iar monumentul *Alexandru Ioan Cuza* din Piața Unirii aparține italianului Romanelli. Pe acest fond al căutării unei expresii individuale cu rezonanță națională apar Ștefan Ionescu Valbudea și Dimitrie Paciurea. Autorul *Himerelor* a influențat decisiv orientarea sculpturii românești la

începuturile secolului XX. Încă din 1907, primele sale portrete au exprimat o viziune originală, profundă, de subtilă relaţie între expresie şi caracter. In prima ipostază era subliniată ideea frumosului, în cea de a doua, binele. Eticul şi esteticul se înfrăţeau în a reliefa adevărul vieţii. Să ne referim doar la câteva portrete: *Ştefan Luchian* şi *Beethoven*. Amândouă exprimă izbăvirea prin artă şi dimensiunea geniului. Dincolo de elementele de identificare exterioară ceea ce-l interesează pe artist este frământarea lăuntrică a modelelor, viaţa lor interioară marcată de spasmele creaţiei şi de întâlnirea cu absolutul. Efectele viziunii impresioniste se pot recunoaşte atât în calitatea desenului în fineţea modelajului cât şi în modul firesc prin care se face transferul fondului său afectiv în sculptură. O anume libertate a tratării volumului exprimă şi ea adeziunea la estetica impresioniştilor. Aici se pot face relaţii între Paciurea şi Rodin, amândoi cultivând o anumită „nefinisare" a suprafeţelor, modelajul îngăduind şi o anume senzualitate în cazul lui Rodin, o analiză a efectelor luminii în situaţia lui Paciurea[8]. Ulterior, sculptorul român se orientează spre construcţia portretului. Este evidentă o structură a formelor, o logică a lor bazată pe dominanta sentimentului exprimat. Aşa s-au plăsmuit portretele monumentale consacrate unor înalte personalităţi ale timpului: Iancu Brezeanu, Constantin Nottara, Henric Ibsen ş. a. în fond, amintind de dominanta sentimentului, avem în vedere îndeosebi concluzia lui Paciurea că un portret tratat monumental este cu adevărat frumos dacă exprimă valorile intelectuale ale spiritului uman dintotdeauna. Limbajul său a trecut de la analiza epică a mimicii şi a gestului la sinteza conţinutului afectiv exprimată printr-o formă monumentală.

Nu vom analiza în detaliu momentul Paciurea în sculptura românească dar vom sublinia influenţa sa asupra unor artişti fără de care sculptura noastră nu ar putea fi imaginată. Avem în vedere îndeosebi pe Cornel Medrea, Ion Jalea, Gh. D. Anghel. Chiar dacă doar tangenţial şi Brâncuşi a fost atins în primii săi ani de ucenicie artistică de aripa „Himerelor" lui Paciurea.

În planul sculpturii monumentale ultimul pătrar al veacului trecut consemnează câteva realizări de excepție datorate fie unor artiști români fie unor străini. Pot fi citate monumentele cu o valoare artistică deosebită.· *I. Heliade Rădulescu, C. A. Rosetti, Domnița Bălașa, Monumentul pompierilor* iar la Iași, monumentele *Miron Costin, Vasile Alecsandri.* Important de semnalat este faptul că ele sunt opera unor artiști români sau naturalizați români: Ion Georgescu, Vladimir C. Hegel, Karl Storck și Carol Storck. Monumentul *Legenda jepihr,* operă semnată de Dimitrie Paciurea, reprezintă o nouă orientare în sculptura românească: alegoria. Legenda este astfel interpretată plastic încât relația dintre etic și estetic relevă, în fapt, v loarea profund umană a monumentului. Dramaticul se împletește cu lini tea dinaintea sfârșitului, dionysiacul cu apolli- nicul. În *Gigantul,* clasicul se înfrățește cu romanticul și viziunea are grandoarea spiritului descătușat de prejudecăți și canoane. Aici, Paciurea se află în proximitatea marilor avânturi creatoare ale Renașterii. Dumnezeu a fost coborât pe pământ printre oameni. Artistul poate fi un *uomo universale.* Cu siguranță că *Gigantul,* ca atitudine plastică și expresie estetică, trimite cu gândul la sculpturile lui Michelangelo și, de ce nu, la monumentalele sale viziuni de la Capela Sixtină.

Prin tot ceea ce a creat și prin îndemnurile adresate elevilor săi de la secția de sculptură a Școlii de Bele-arte din București, Paciurea a impus o nouă viziune, o altă concepție în tratarea monumentelor. Potrivit acestei concepții grandoarea și monumentalitatea să subziste și să rezulte din interacțiunea forțelor interne care dau structura formei și, implicit, mișcarea. Asemenea forme, înscrise într-un spațiu, trebuie să participe prin dinamica lor la reformularea în parametrii esteticii a spațiului însuși. Apreciem ca reală observația lui Henry Moore cuprinsă în meditațiile sale privind relația dintre spațiu și formă: „Dacă în sculptură spațiul este un element voit și dorit, atunci diformarea formei - pentru a se uni cu spațiul - este necesară"[9].

Brâncuşi a apărut în arta românească într-un moment de criză. Valorile artei populare nu constituiau încă o sursă de inspiraţie pentru artişti, iar „arta oficială" îşi trăia ultimile zile. Ce era de făcut? înapoi la greci ! Ar fi fost o soluţie. Dar, desigur, nu ultima. Brâncuşi ştia bine „lecţia elină". Să se imite natura *înfrumuseţând,* iar nici într-un caz *urâţind.* Aici se află su stratul artei greceşti. Să se studieze realul spre a-i extrage *esenţa* existenţei sale, dincolo de aparenţe. Identificăm aşadar aspiraţia grecilor ca arta să exprime armonia lumii, cosmosul. Esenţa realului ar fi maxima lui frumuseţe. „Există un sens în toate lucrurile" obişnuia să spună Brâncuşi. Şi, tot el, „pentru a ajunge la el, trebuie să ne detaşăm de toate, de noi înşine". La fel de adevărată este şi observaţia potrivit căreia trebuie să „cuprindem toate formele într-una singură şi a o face să trăiască"[10]. Cum am putea înţelege altfel aspiraţia lui Michelangelo în momentul când, terminând lucrul la Moise, a exclamat: „Vorbeşte!" De asemenea, Brâncuşi a înţeles de timpuriu profunzimea dictonului: *άνθρωπος μίτρον πάντων (anthropos métron panton),* individul- măsură a tuturor lucrurilor. Omul devine astfel „modelul" templului, al coloanei, personaj principal al tragediei, al artei în general indiferent de limbajul tehnic folosit. Drama existenţei omeneşti e soarta omului în lume. Omul vechi ca şi cel modern aspiră să realizeze armonia şi dreptatea absolută, cu simplitate şi grandoare după criteriile Adevărului, Binelui şi Frumosului. In conexiune cu triada augustă a spiritului grec apare şi Erosul ca element constitutiv al vieţii omului .

Se consideră pe bună dreptate că în integralitatea ei strădania lui Brâncuşi s-a orientat iniţial spre reluarea viziunilor sculpturale antice greceşti de acolo de unde grecii înşişi le părăsiseră. Mai mult chiar, Brâncuşi a coborât şi mai adânc către originile primitive ale artei. Sensul acestei „recuperări" viza eliberarea sculpturii sfârşitului secolului XIX de toate „excrescenţele" ulterioare. Aici se întâlnea cu Henry Moore care, la rându-i, visa o artă a simplităţii. Realul, natura erau un posibil punct liminar. De aceea, o operă de început, *Ecorşeul (Jupuitul),* realizată la cererea doctoru-

lui Gerota, a fost realizată după mulajul statuii lui *Hermes* de la Muzeul Capitolin din Roma. Scopul lui Brâncuşi era acela, mărturisit ulterior, de a înlesni „înţelegerea formelor anatomice ale omului"[12]. In spaţiul aceloraşi preocupări şi opţiuni estetice, Brâncuşi va executa de timpuriu un bust al lui Vitellius, intitulându-l *Bust după antic*. În aceeaşi perioadă a realizat şi un *l^aocoon* după modele din perioada elenistică. În anul 1900 a izbutit un *Portret de expresie,* dar treptat va trăi sentimentul că lucrează „după cadavre" !

În perioada sa rodiniană va ajunge la acceptarea ideii că arta trebuie să fie şi mai aproape de viaţă. Depăşind idealul grec asupra frumosului, arta, artistul trebuie să facă distincţie între *frumos* şi *expresiv*. Sfera semantică a frumosului se cerea substanţial lărgită. *Chiar ideea de simplitate în artă trebuia acceptată nu ca un scop în sine ci ca un efort intelectual de a ajunge la esenţă.*

Despărţirea de Rodin s-a petrecut la timp. Gânditor înclinat spre arhaic şi arhetipal, Brâncuşi a înţeles că trebuie să meargă solitar mai departe de greci şi de marele său maestru. Trebuia să afle singur drumul pentru a regăsi omul în reprezentări noi, contemporane. Anul 1907 este unanim apreciat drept „momentul de cotitură". Brâncuşi aspira acum spre idealul grec, dar în care realul era interpretat în esenţa lui, în plastica proporţiilor şi a geometriei, în claritatea imaginii. De aceea a fost considerat un mare clasic. Aici, aflăm şi o posibilă explicaţie a afirmaţiei lui G. Călinescu: „noi sîntem, geografic şi spiritual, mai aproape decît mulţi alţii de străvechea Eladă"[13]. „Argumentele" lui Brâncuşi se numesc *Tors de tânăr, Coapsa* (1907) şi varianta ei în onix, *Tors de fată.*

Cu toată seducţia spiritului grec, a atracţiei faţă de novatorul Rodin, despărţirea era inevitabilă. La „umbra marilor copaci nu creşte iarbă", sună în spiritul înţelepciunii populare româneşti, un cunoscut adagiu brâncuşian. Referirea directă viza epuizarea lecţiei lui Rodin dar, în acelaşi timp, sugera nevoia iscodirii altor teritorii de cultură şi civilizaţie. în fond era vorba

ca spiritul european să ia cunoştinţă de valorile produse în timp atât în orientul apropiat, cât şi în cel îndepărtat, în Africa. Se deschid acum alte şi nebănuite orizonturi de investigaţie şi de reflecţie. Lumea, cultura ei nu puteau fi reduse la dimensiunile, excepţionale de altfel, ale Europei.

Brâncuşi ia act de această reorientare şi socoteşte că trebuie să se grăbească. Experienţele avangardei fără a-l lăsa insensibil nu l-au atras în mod decisiv. El căuta esenţa şi nu efectele efemere. îl interesa durata, nu clipa.

Accesul la valorile spiritualităţii extrem orientale i-a fost îngăduit lui Brâncuşi pe mai multe căi: aluviunile orientale ale fondului său etnic, din sursele identificate de deschiderea Occidentului către aceste spaţii culturale, din cunoaşterea artei japoneze prin stampele ukiyo-e. S-ar mai cuveni menţionate lecturile din Milarepa, poetul tibetan din veacul X şi dialogurile fără cuvinte cu Isamu Noguchi, sculptorul japonezo - american care i-a fost ucenic în perioada 1927-1929. Nu putem ignora nici lecţia Indiei unde, după propria rostire: „am găsit înţelepciunea mea, păstrată sub ploile occidentului şi ale stupidităţilor Parisului: la paix et la joie"[14].

O observaţie de tipul: „toate îşi au locul lor în marele organism al naturii şi de aici îşi capătă expresivitatea proprie şi semnificaţia", observaţie venind dinspre Su Shih din veacul XI, nu-l putea lăsa indiferent pe artistul venind din orizontul românesc. El însuşi considera că atunci când creezi trebuie să te identifici«cu Universul şi cu toate elementele. Identificarea trebuia să semene cu o confundare deplină. Aşa se explică de ce Brâncuşi s-a simţit atras de lumea vieţuitoarelor. A sculptat păsări, peşti, pinguini, broaşte. Ele nu numesc aceste fiinţe ci doar le sugerează. Practic, cum ştim, păsările lui nu sunt păsări anume ci doar zboară ideea de zbor. Peştele, la rându-i, semnifică ideea de fluiditate, instabilitate. Ne îndeamnă fără ostentaţie: „atunci când vedeţi un peşte să nu vă gândiţi la solzii lui, gândiţi-vă la viteza mişcării lui, la corpul strălucitor şi plutitor, văzut prin apă"[15].

Am amintit de păsări. Exegeza brâncuşiană le-a conferit tot felul de semnificaţii. Unele merg pînă acolo încât sunt socotite proiectele *sui generis* ale unor posibile rachete cosmice. Adevărul e simplu: o capodoperă permite în polisemantismul ei orice interpretare. Artistul autentic exprimă oricând, posibilul. Privite astfel lucrurile, scăpaţi de sub tirania vremelnică a realului, putem socoti ca posibile şi relaţiile dintre *Domnişoara Poganj, Rugăciunea, Eva, Torsul de tânără* şi lumea vegetală sau a micilor vieţuitoare. O sculptură poate *părea* o floare, o libelulă, o salcie, o tulpină. Stilizările la care a ajuns, în fond esenţe, exprimă dimensiunea lirică a unui poet deghizat în sculptor. Ar mai fi de adăugat sentimentul românesc al naturii. înfrăţirea între om şi mediul existenţei sale, fără a fi exagerată în latura unui pitoresc irelevant, constituie o dominantă a spiritualităţii noastre. Atât cultura populară cât şi creaţia artistică subliniază şi argumentează această relaţie. A o exagera însă e, desigur, nefiresc. Este evident corectă remarca: „Românul, într-o relaţie specială de intimitate cu natura, nu se pune niciodată faţă în faţă cu ea, ci se cufundă în sufletul ei „[16]. Ori, Brâncuşi dovedeşte în mod exemplar această conduită ca o componentă de esenţă a specificului nostru naţional.

În relaţia om-natură se produce un permanent transfer. Natura se încarcă de uman, umanul fiind, în fapt, o altă ipostază a naturii. *Cuminţenia pământului* poate fi privită ca metaforă sugestivă a „legilor firii", a cumpătării şi echilibrului. Făptura aceasta pare scoasă de sub temeliile unui templu grec, dar şi din săpăturile unui arheolog specializat în artă neolitică. Metafora însă iese dintr-un timp anume sugerând dimensiunile poeticului şi ale universalului tocmai pentru că ilustrează experienţa de veacuri a unui popor anume.

După anul de cotitură 1907, Brâncuşi a renunţat să sculpteze modelând. A trecut la sculptura prin cioplire directă atât a pietrei cât şi a marmorei. Brâncuşi, indiferent dacă sculptează portrete de oameni, vietăţi, ansambluri monumentale, este preocupat să realizeze metafore. Indiferent

deci de subiect, de motiv, avem a face cu o sinteză între propriul univers, universul în infinitatea lui şi umanul în general. *Cocosul*, de pildă este, după cum el însuşi a spus-o, un autoportret.

De unde această idee a cioplirii directe? Până la el experienţe de acest fel nu erau cunoscute în arta europeană. Doar Gauguin încercase ceva în Tahiti. Răspunsul nu poate fi decât unul singur: din tradiţia artei populare româneşti. Se ştie că tatăl sculptorului cioplise el singur cu barda o întreagă biserică. Ce urmărea Brâncuşi prin folosirea acestei tehnici străvechi, utilizată de veacuri de cioplitorii români? „Dacă arta trebuie să comunizeze cu natura - spune Brâncuşi - şi să-i exprime principiile, trebuie să urmeze principiile şi exemplul ei. Materia trebuie să-şi continue viaţa ei naturală, chiar modificată de mâna sculptorului. Rolul plastic pe care-l realizează natura trebuie descoperit şi păstrat"[17].

În corelaţie cu schimbarea de concepţie de după 1907 este şi schimbarea mijloacelor de expresie. *Sărutul* marchează decisiv întâlnirea dintre noua viziune asupra sculpturii cu tehnica cioplirii directe. Carola Giedion- Welcker, înzestrată exegetă a operei brâncuşiene, evocă pasiunea cu care sculptorul studia cu minuţie materialul, încercând să-i descifreze viaţa sa lăuntrică. Se producea un fel de transfer vital şi anorganicul devenea organic, însufleţirea evolua pe măsură ce opera avansa astfel încât în final se putea aprecia că artistul a împrumutat operei ceva din fiinţa sa interioară. Atunci, Brâncuşi se afla în Hellada, acolo unde, prin sculptură, chipul cel mai profund interior capătă realitatea cea mai deplin exterioară. Este o realitate pe care cele- lalte arte n-au cum s-o reuşească întrucât exteriorul pe care-l pot crea ele nu va avea niciodată realitatea fizică a sculpturii.

Tema *Sărutului* apare încă din 1886 la Rodin. Tratarea e de o evidenta senzualitate, iar modelajul susţine o asemenea impresie. Ceva mai simplificată, tema apăruse în câmpul de interes al sculptorului încă din 1884 când a realizat alegoria *Veşnica primăvară*. Au trecut două decenii

până când Brâncuşi s-a decis să abordeze această temă. A făcut-o începând cu 1907, anul de cotitură cum a fost numit, şi practic a revenit la ea până la finele vieţii. De la prima operă, cea din 1907, s-a produs o continuă căutare a expresiei cu cel mai mare impact la privitor. S-a ajuns chiar la un fel de sinteză a sintezei, astfel încât *Sărutul* din 1921 este doar o lespede de piatră cu două belciuge, chipurile esenţializate ale celor doi îndrăgostiţi fiind incizate în piatră cu precizia unui gravor. Traseul temei de la prima operă, cea din 1907, şi până la *Poarta sărutului* din ansamblul de la Târgu-Jiu şi *Stâlpul sărutului* relevă continua epurare a expresiei de tot ceea ce putea părea retoric sau irelevant. Morfologia a dobândit un înalt grad de simplitate ajungând până la abstractizare. în acest efort, Brâncuşi a mizat pe înţelegerea ideii că prin această operă a urmărit să exprime „monolitica" iubire, ideea dualităţii într-o unitate perfectă. E o altă imagine decât sfera lui Platon dar are aceeaşi încărcătură de sens profund. Binelui, Frumosului şi Adevărului i se adaugă, complementar, Eros. în ipostaza iubirii desăvârşite, de unire absolută în unitate indestructibilă şi eternă.

În spaţiul spiritual grec, ideea cuplului era simbolizată prin doi stâlpi înfipţi în pămînt şi legaţi între ei în partea superioară prin alte grinzi mai mici. Astfel, la Sparta, s-a ridicat un monument lui Castor şi Pollux: *Diosami* - unul nemuritor, celălalt muritor, fiind destinaţi astfel să intre în neuitare.

Indiferent de soluţia tehnică adoptată, înscrierea **cuplului** într-un cub, paralelipiped, placa de piatră, stîlpi etc. , semnificativă rămîne modalitatea de expresie simbolică a unei teme etern umane. Sărutul ca o confirmare a unui sentiment, ca întoarcere a omului la chtonic, ca preludiu al dragostei fizice, ca aspiraţie la nemurire, iată o contribuţie **brâncuşiană** la mitologia dragostei.

Atingem aici şi un alt punct situat în corelaţie. Sa amintim cu discuţia privind raporturile dintre armonic ca sumă a relaţiilor calitative, şi proporţia şi simetria ca expresie cantitativă a acestor relaţii. Aristotel conside-

ra Fericirea ca rezultat al unei activităţi contemplative. Petru Comarnescu în ***Kalokagathon*** consideră că Fericirea poate fi, trebuie să fie *în întreaga* expresie şi manifestare **a** fiinţei. Şi, mai departe: „Fericirea este armonia perfectă a întregii noastre fiinţe"[18]. în dezvoltarea acestei idei se ajunge **la** formularea: „Fericirea este realizarea Binelui în personalitate". Avem toate motivele să considerăm că *Sărutul In* variatele sale interpretări exprimă o chintesenţă a omenescului, a ideii de fericire împlinită. In acelaşi timp, prin împlinirea operei, Brâncuşi a realizat Binele în personalitate. Este de presupus deci că a cunoscut Fericirea. Dar fericirea artistului era, de fapt, un proces de reciprocă descoperire. Pe măsură ce lucra, sculptorul scotea la iveală o nouă fiinţă. „Dialogul" cu materia aparent inertă se însufleţea iar ideea devenea din ce în ce mai clară. în final, desăvârşirea ideii se identifica cu forma zămislită de imaginaţia artistului. Piatra devenea un însemn - simbol al însuşi realului pe care-l conţinea, vână de viaţă dezvăluită artistului ca o mărturie de taină în urma unei insistente comuniuni de dragoste. Dintr-o altă perspectivă se poate aprecia şi demersul contrar. Sculptorul închide în piatră istoria unui sentiment. Cuplul tinerilor îmbrăţişaţi într-un sărut etern este. „închis" în organic, transferându-i o parte din tinereţea şi vitalitatea lor. Aşadar, *Sărutul,* temă de mare vigoare expresivă, trimite atât la arhaic şi primordial, dar şi la o evidentă modernitate. Cum se vede,pólisemantismul creaţiei brâncuşiene hrăneşte până la inexprimabil comentariul critic din cele mai variate arii de cultură.

Faptul că Brâncuşi a acordat temei *Sărutului* o atenţie cu totul specială este relevat de insistenţa cu care a reluat-o în alte variante. O coloană pe această temă, *Piatră de hotar,* datată 1945, reia forma stilizată a *Sărutului* montparnassian. Lucrarea e cioplită astfel încât motivul revine de patru ori pe fiecare faţă a coloanei. Alteori imaginea cuplului învăluit printr-un sărut apare „gravată" şi pe unele socluri. Avem în vedere soclul pentru *Domnişoara Vogany* din 1912, acea imagine simbolică a feminităţii. Expresia globală a lucrării ţine de rafinament dar şi de frust. Intenţia artistului

e inechivocă. El exprimă ceea ce intenţiona să exprime: dragostea în plenitudinea substanţei ei. Atitudinea capului, poziţia mâinilor, graţia ansamblului, senzualitatea părului, imensitatea ochilor şi liniile ample ale sprâncenelor compun, toate, imaginea miracolului numit iubire.

În *Leda,* lucrare despre care Brâncuşi spunea că exprimă vraja dragostei, viziunea e mai aproape de eteric decât de terestru. S-a mers până acolo în analiza operei încât s-a considerat că dragostea a transformat-o pe Leda în lebădă, şi nu puterea lui Zeus. Aşadar, în concepţia lui Brâncuşi, puterea dragostei e mai presus decât puterea zeilor. Nu am spus *mai presus ele natură* deoarece Brâncuşi are acces la înţelepciunea românească. Natura nu trebuie bruscată, umilită. Acţiunea umană e împlinită cu adevărat doar dacă se orientează în spiritul ei. Constantin Noica observa cu îndreptăţire: „Nu omul gândeşte natura, ci natura gândeşte prin om". Cuplul bărbat - femeie eternizat în variatele ipostaze plastice ale *Sărutului* se înscrie, prin gestul sărutului, într-un vector de acţiune umană exprimând dialectica vieţii şi a universului printr-o continuă mişcare şi transformare, într-o curgere fără de sfârşit. Descoperim aici principiile ***kalokagathier,*** frumuseţea în sensul binelui moral în care natura se găseşte într-o comunicare estetică cu fiinţa umană.

Simbolica *Sărutului* trimite la ideea de dublu şi „coincidentia oppositorum". Aşadar, cifra doi ar trebui „să figureze printe emblemele raţiunii"[19], şi, tot el : „Este în miezul cunoaşterii raţionale care s-a născut în Grecia, *discernere, distinguere,* este a divide, a opune peste tot forma dedublării, apoi socotirea şi orânduirea termenilor alternativ". Dar măsura apare doar în simplitate şi Brâncuşi s-a simţit în spaţiul exigenţelor greceşti ca unul de-al lor. Cu toate acestea din sfera conceptului de *paideia* era exclusă contribuţia artelor plastice. O exagerare desigur în sensul minimalizării unei prestaţii de primă mărime. Are, desigur, dreptate Louis Hourtiq când vorbeşte despre greci: „Nu a dat arta statuară principalele modalităţi ale gândirii filosofice? Sistemul ideilor lui Platon este o concepţie născută

din arta statuară"[20]. In acelaşi sens, Anaxagoras, în faţa statuilor greceşti a trăit clipa de iluminare a gândului. Degeaba ar fi conceput mintea soluţii dacă mâna - acest reflex al minţii — n-ar putea executa în concret o lucrare sau alta. În sculptură, mâna nu mai înfăptuieşte acţiuni practice, ci înseşi stările spiritului. De aceea vom considera că prin artă avem acces direct către idealul grec, exprimat în statuarul sculptural. Şi cei vechi şi moderni au acceptat ideea că prin expresia lui corpul omenesc e oglinda sufletului. Rodin, de pildă, aprecia că „de la suflet îi vine cea mai mare frumuseţe". Vorbind despre stil considera că nu există stil frumos. Există un singur lucru frumos: adevărul pe care-l reveleazǎ stilul. în relaţia evocată de Rodin alte câteva elemente: viaţa în dualitatea ei: materie şi spirit, ideea de stil ca expresie a umanului, adevărul. Binele moral e implicit iar ansamblul acestora constituie, în fapt, principiile *kalokagathiei.*

Între toate operele lui Brâncuşi, *Complexul memorial de la Târgu Jiu* îl apropie cel mai mult de triada Bine - Frumos - Adevăr, fiecare element fiindu-i complementar celuilalt. Monumentalul grecesc conduce mintea spre importanţa actelor şi de aceea e legat de ideea de' sculptură. Ne-am putea imagina Pantheonul altfel decât ca un triumf al spiritului? *Coloana fără sfârşit,* variantele sale de la *Coloana stâlp* la *Coloana infinită* cu 15 romburi şi proiectul pentru Chicago este însemn al pulsaţiei universale între care exista tot ceea ce există dar şi o superioară stilizare a copacului bărbat, înfipt în pământ în succesiunea motivului poliedric al rombului. într-un anume fel se stabileşte, prin intermediul coloanei, relaţia dintre chtonic şi etheric în marea desfăşurare a cosmosului astral.

În triada *Poarta sărutului, Masa Tăcerii, Coloana fără sfârşit* aflăm, în fapt, împletirea organică dar şi simbolică a Binelui, Frumosului şi Adevărului. Aici, Brâncuşi a experimentat fără echivoc principiile *kalokagathiei* născute pe pământul Helladei şi împlinite terestru şi spiritual în cel al României. Structurile romboidale se înşiră, vorba lui Brâncuşi, ca mărgelele pe trupul Copacului vieţii, Copacul cerului. Ideea „mărgelelor" apa-

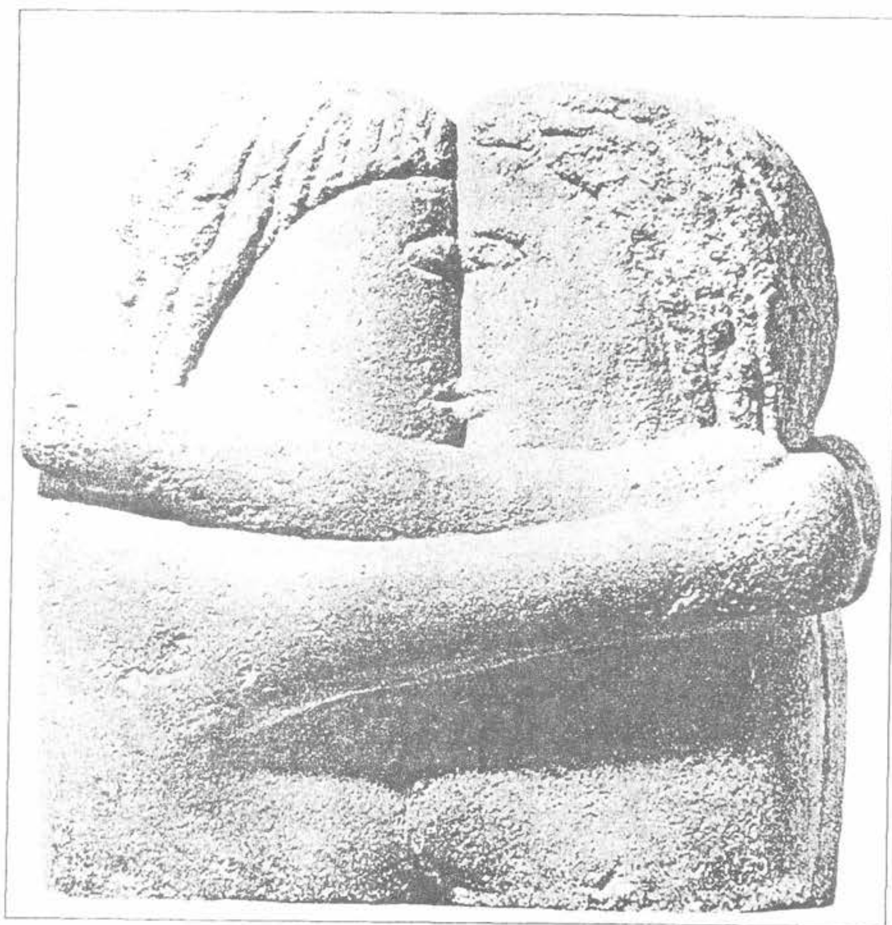
re şi la Eminescu, bătrânul filosof înşirând veacurile ca mărgelele pe-o aţă. Trebuie făcută iarăşi o corelaţie cu lumea antichităţii greceşti. In vecinătatea sanctuarelor există *Calea regală*. Brâncuşi o numeşte *Calea Eroilor*. Momentul dobândea atât semnificaţia trecerii, a victoriei, dar şi a vieţii de dincolo de moarte. Brâncuşi ştia ca şi artistul grec că arta trebuie să externizeze. Ansamblul de la Târgu Jiu e o Unitate. Indiferent de unde porneşti „iniţierea" pe acest drum vei întîlni *Masa tăcerii* care obligă la adâncă reflecţie. Cutezanţa omului spre infinit, integrarea lui cosmică se produce numai după ce, deseori prin jertfă, omul s-a „cunoscut pe el însuşi", îndemnul înscris pe frontonul templului din Delphi dobândeşte statutul unui model perfect. *Paideia* grecească are valoarea universalului. Ansamblul de la Târgu Jiu are, la rându-i, valoarea templului grec. Un templu laic al vremii noastre, al regăsirii identităţii, întru marea devenire a omului ca om în lume.

Brâncuşi a ţinut să ne avertizeze: „Nu căutaţi formule ascunse şi mistere. Priviţi-le până când le vedeţi!" Dar tocmai acest îndemn ne obligă a acorda verbului *a vedea* conotaţii de marcată profunzime. A vedea cu adevărat echivalează cu capacitatea de a descifra sensurile imanente capodoperei. Avertizarea artistului devine astfel, o „provocare", o trimitere explicită spre idealitatea operei de artă. Ea e frumoasă deoarece în formulare filosofică place fără de concept, exprimă binele pentru că îi restituie omului posibilitatea de a trăi în Adevăr.

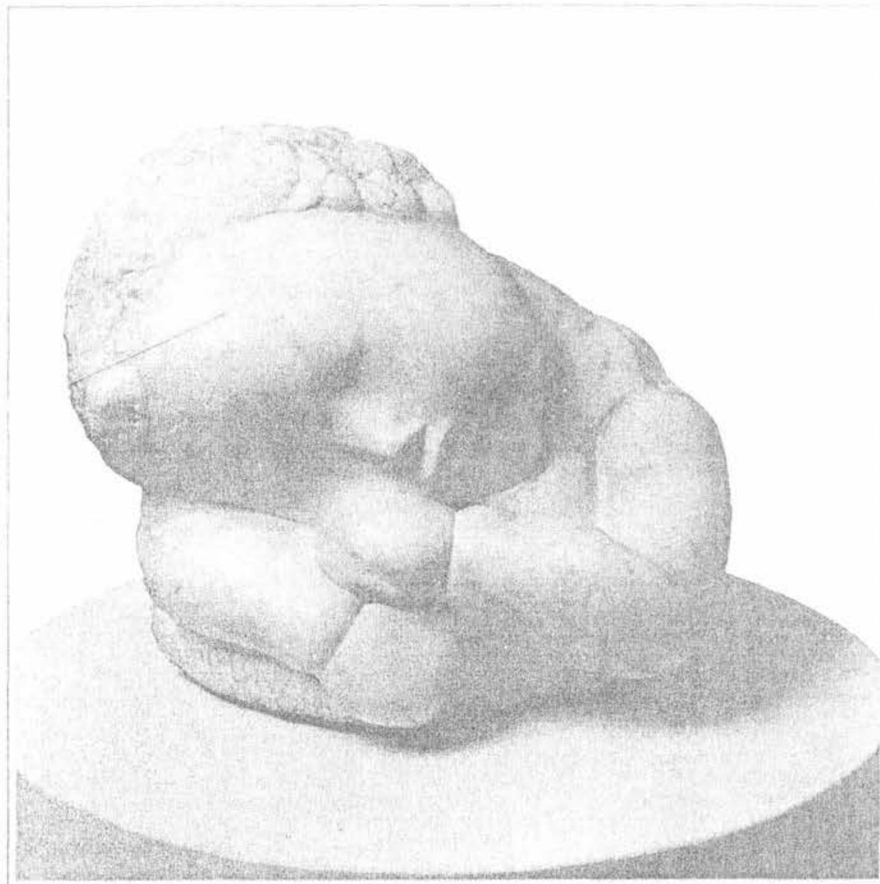
Ansamblul de la Târgu Jiu — prin *Poarta Sărutului* (a Dragostei,), *Masa Tăcerii* şi *Coloana infinitului* - cu adânci rădăcini în trecut, cu aşezare temeinică în prezent şi cu o sugestivă elansare spre viitor - e modern prin soluţiile lui plastic-sculpturale, şi exprimă virtuţile de gândire ale clasicului. Brancuşi însuşi s-a comportat în elaborarea operei ca un *clasic modem*.



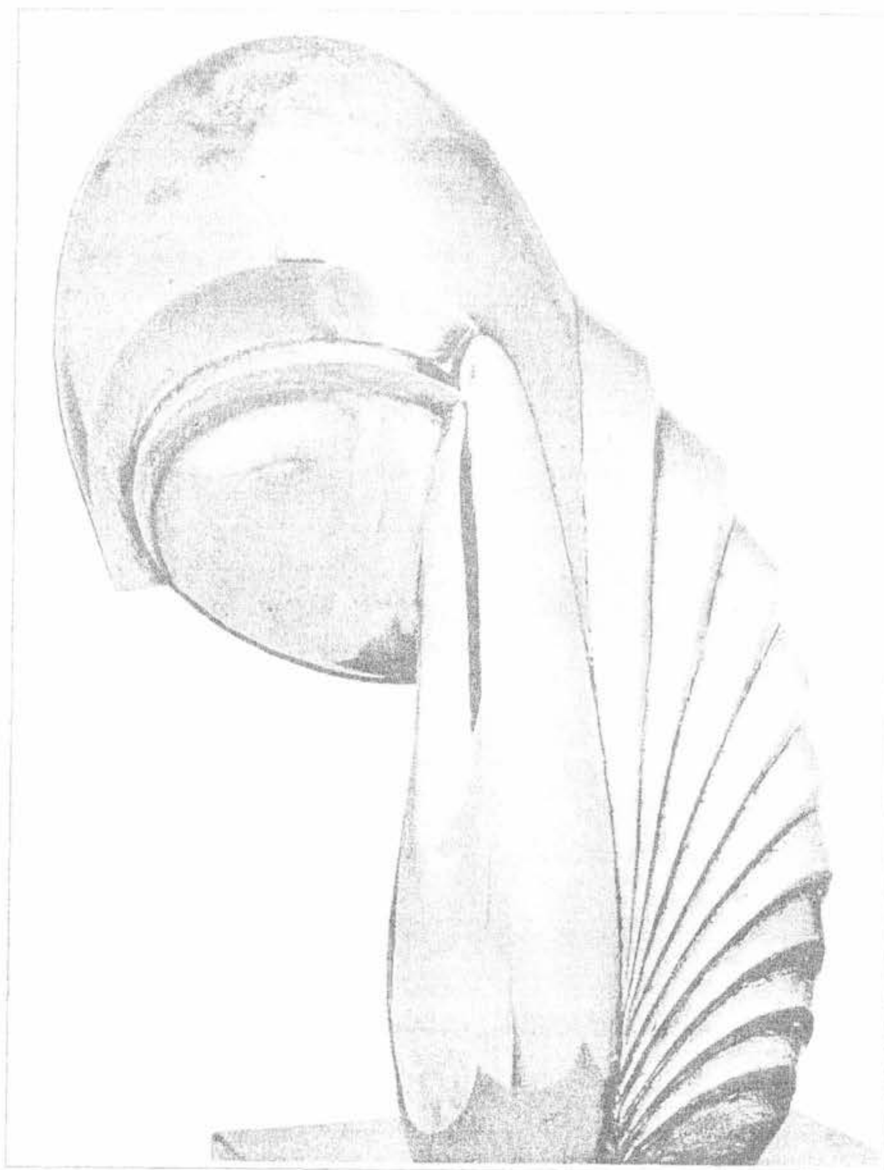
Vitellius-bust antic



Sărutul



Portretul lui George



Domnişoara Pogany



Masa Tăcerii (Tg.Jiu)

Gh. D. Anghel - sensul umanismului

În laconismul unei exprimări de dicționar[21] se vorbește despre umanism ca fiind o concepție, teorie, atitudine, mișcare filosofică potrivit cărora se face din om valoarea supremă. Ca doctrină generală și preocupare constantă a majorității gânditorilor, umanismul este înțeles fie ca model, arhetip depinzând de permanența naturii umane, a omului etern. A existat deci un umanism grec, o *paideia,* după cum în Renaștere umanismul a fost contrapus scolasticii medievale. Cultul umanului, al rațiunii, al valorii umane a dus la redescoperirea lumii antice. Omul ca măsură a tuturor lucrurilor a fost repus în centrul gândirii filosofice și, mai important, al artei. Ideile de dreptate, libertate, adevăr, bine, frumos au dobândit sensibile nuanțări teoretice și nenumărate ipostaze artistice. Conceptul de *uomo universale* corespundea aspirațiilor unei societăți în plin avînt creator, o societate aspirând deseori spre idealurile *pólis-ului* și democrației grecești.

În celebra operă *Școală din Athena* apar laolaltă Socrates și ucenicii, Platon și Aristotel. Pot fi identificați, de asemenea, Pythagoras, Euclides, posibil Archimedes. In încercarea de a împăca Athena cu Florența, pictorul a asociat și elemente specifice cetății toscane. In cuprinsul *Școlii din Athena* a lui Rafael - nutrit cu idealurile umanismului renascentist -, identificăm o aspira-ție spre concordia universală. Totul e grupat în jurul princi-

piilor *kalokagathiei,* căreia i se adaugă ideea libertății, dreapta judecată etc. Se vede limpede că Rafael a fost marcat de filosofia neoplatonicilor. în grădina platoniciană de la curtea lui Lorenzo Magnificul, umaniștii Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Poliziano discutau în spiritul dialogorilor platoniene condiția omului în lume cu problemele și aspirațiile lui.

În ce măsură umanismul acestui sfârșit de secol și de mileniu mai are ceva în comun cu paradigma greacă, cu sensul profund al clasicismului? într-o invitație la reflecție adresată studenților de la Facultatea de Litere din București în 1946, G. Călinescu observa că „de la Platon încoace, toți adevărații clasici au dialogat, demonstrând prin asta că sufletul individual e o pură aparență, o irealitate și că adevărul începe cu viața morală... „[22]. Există chiar un clasicism al popoarelor identificat în folclorul lor unde s-a ajuns, prin creație colectivă, la anonimat cultural.

Am coroborat aceste argumente de natură teoretică spre a putea afla în ce fel modelul propus de sculptorul Gh. D. Anghel are puncte de incidență cu exigențele principiale ale *kalokagathîa.* Umanismul operei sale ține de domeniul evidenței. L-au preocupat și inspirat oamenii, i-a situat într-un context social anume, dar i-a privit și ca ființe integrate cosmosului. Le-a iscodit privirea și astfel le-a descifrat viața lăuntrică, zbaterile lor, visurile lor. In abisurile ființei a căutat lumina, nădejdea, frumusețea. Scrutându-le chipul, a dialogat cu ei. De la egal la egal. Nu s-a considerat niciodată mai bun și nici mai rău. Prin frumos a vrut să educe privirea, prin morală, sufletul. Dialogurile lui cu modelele au fost și un dialog cu materia inertă până când a convins-o nu atât să i se supună cât, mai mult, să participe la edificarea operei. Apropiat de Hellada prin aspirație apollinică, nu a refuzat exaltările ori pateticul dionysiac. Spirit sociabil cu măsură, accepta prezența celuilalt doar dacă i se ivea ocazia unei „descoperiri". Iubea omul în general, ca om, dar îl interesau și oamenii concreți, obișnuiți. Experiențele vieții, fără a fi traumatizante, l-au obligat la gesturi cumpănite și lipsite de retorica ce face dintr-un artist mediocru o vedetă. A rezistat, cu detașa-

re, tuturor ispitelor artei acestui veac rămânând doar egal cu el însuşi într-un efort de a se defini potrivit credinţei intime că poate fi util celorlalţi trudind într-un domeniu care, prin el însuşi, nu poate fi util în sens practic.

Deşi s-a născut doar cu trei ani mai devreme ca Brâncuşi să încerce, în 1907, începutul unei cotituri în arta sa, pe parcursul vieţii s-au întâlnit. Efecte directe în plan estetic nu s-au produs, cum nu sunt uşor de identificat nici influenţele lui Rodin. Cu siguranţă însă că a luat câte ceva de la fiecare. Paciurea nu l-a putut ţine lângă el prea multă vreme, dar cu siguranţă că modelajul său rafinat i-a îngăduit, atunci când a ajuns la Paris, să înţeleagă mai bine subtilităţile senzuale ale operelor lui Rodin. Simplitatea tăieturii de bardă sau atacul direct al dălţilor lui Brâncuşi îi va fi determinat reflecţii privind tratarea volumului, morfologia sculpturii de mare sugestie şi, în acelaşi timp, de reală forţă expresivă. De aceea în mai toate lucrările sale se simte o prezenţă umană, vie, o vitalitate subiacentă ca punct de pornire spre transfigurarea simbolică. In Bucureştiul interbelic, Gh. D. Anghel a trăit apusul lui Dimitrie Paciurea şi toate derapările lui în zona fantasticelor Himere. Arta oficială nu mai avea vigoarea de altădată dar nici nu apăruseră alte oferte artistice. Parisul rămânea singura soluţie, unica şansă. Aici se vorbea cu admiraţie despre Rodin, Bourdelle, Despiau, Maillol. Chiar dacă erau consideraţi *independenţi* în raport cu arta academică, Bourdelle şi Despiau aveau renumele de continuatori ai esteticii clasice. Dar, clasicismul lor nu putea ignora câştigurile a mai bine de două milenii ce-i despărţea de secolul de aur al artei greceşti. Influenţa lui Rodin scăzuse. Tinerii sculptori se orientau spre monumentalul apt să glorifice omul şi marile idei umaniste. Revoluţia franceză descătuşase de mai bine de un secol energiile unei societăţi capabile să ia totul de la capăt. De la Bourdelle va prelua ceea ce i se potrivea cel mai bine. Cu o structură retractilă în faţa avangardei expresionismului plastic s-a ataşat de ideile lui Bourdelle prin care putea trece -cum susţine Petru Comarnescu - în sinteze moderne unele viziuni şi procedee ale tradiţiei greceşti şi gotice, precum şi

modul de a folosi în sculptura monumental-arhitecturală armoniile clasice şi modelajul rodinian[23].

Dacă Rodin redase prin modelajul său, când robust, când fin şi gracil, tensiunea şi mişcarea personajului sau grupului statuar în ansamblu, Bourdelle se dovedeşte un constructor al formei ajungând aproape de sugestia coloanei ce are drept capitel braţele larg deschise ale unui prunc aşa cum putem identifica în compoziţia *Fecioara cu pruncul* din 1922. Maillol poate părea în comparaţie cu Rodin un clasic al ideilor, un artizan marcat însă de sensibilitate şi genuin. El „vede" structura elementară a volumelor. E socotit deseori un primitiv. Reproşul a dobândit, în timp, valoarea unui elogiu. Dintr-o aceeaşi perspectivă priveşte sculptura vremii şi Despiau. In vreme ce artiştii şi esteticienii erau preocupaţi de arta portretului, el a continuat să facă portrete. Le făcea însă cu înţelegerea deplină a umanului şi cu mijloacele simple ale sintezei expresive. Gh. D. Anghel a înţeles cum se cuvine aceste opţiuni şi şi-a definit-o pe a sa. Trebuia să imprime lutului sau bronzului viaţă. Ambiţia lui secretă se întîlnea cu cea a lui Pygmalion sau a lui Michelangelo. Oferea materiei viaţă din viaţa sa şi cerea la rându-i viaţă. Adăuga, cu un acut sentiment al obârşiilor sale româneşti, un vibrant fior liric ceea ce ar însemna un sentiment mai direct al realităţii. E o formă directă de a exprima devotamentul deplin faţă de valorile existenţei.

Orice comentariu aplicat artei lui Gh. D. Anghel presupune reluarea în variate contexte a unor cuvinte şi expresii cheie. Este de-a dreptul imposibilă analiza fără a lua în calcul ataşamentul artistului faţă de valorile spiritului elin chiar dacă ele apar însoţite de altele iscate din nevoia de a surprinde şi câştigurile timpurilor ceva mai apropiate. De aceea trebuie spus că Anghel nu imită arta greacă pur şi simplu ci o foloseşte în sensul unui modern. Şi lui i se potrivesc consideraţiile asupra sculpturii începutului de veac XX datorate lui Bourdelle: „Pentru a face o imagine după natură, trebuie să vezi natura în ceea ce are mai adevărat, căci fără aceasta nu există baze pozitive şi nici raţiune. Trebuie însă să o sesizezi din interior... Dacă

artistul deformează şi amplifică, el trebuie să o facă cu tact, cu măsură. Măsura este distincţia unei opere, iar distincţia, ca şi măreţia, nu trebuie să se vadă... Orice arhitectură trebuie să fie sculpturală şi orice sculptură architecturală"[24]. Dacă n-am şti că e vorba despre consideraţiile unui artist important al veacului XX am putea crede că aceste aserţiuni aparţin unui artist sau filosof grec. Măsură, distincţie, echilibru, armonie sunt termeni extraşi parcă dintr-un tratat asupra clasicismului elin. Iată că ei evidenţiază cu fecunda lor semantică arta nouă, înnobilând prin exprimarea unor aspiraţii etern umane.

Sculptura lui Gh. D. Anghel tinde spre ascensional. Multe opere ţâşnesc parcă din pământ şi pot părea stâlpi arhaici sau coloane. Cu o singură excepţie, sculptura avându-l ca model pe Theodor Pallady, el şi-a modelat operele pe o axă dinamică, verticală. Deşi omul egeean nu-şi poate reprima seducţia orizontului mării, omul civilizaţiei lemnului chiar dacă se exprimă în alte materiale, piatră, bronz, lut, lemn are inculcat în fiinţa sa interioară dimensiunea simbolică a verticalei. Sigur, un artist polivalent, suportă diverse contaminări. El nu poate fi decât un produs de sinteză al mai multor culturi, dominantă fiind, desigur, propria sa cultură. Nu ne miră deci că pe fondul clasicităţii eline s-au aşezat în proporţii diferite elemente ale statuarului egiptean, ale clasicismului grec, ale artei franceze de la începutul secolului. Peste toate s-a aşezat lirismul care însufleţeşte orice construcţie a raţiunii.

Petru Comamescu afirmă fără echivoc: „monumentele construite de Anghel au o concentraţie simplificată, o unitate armonioasă, un echilibru în care se simt proporţiile şi canoanele clasice"[25]. Acestor însuşiri desprinse parcă dintr-un tratat asupra *kalokagathiei* trebuia să li se adauge dimensiunea morală. Personajele, modelele lui sunt exemplare sub raportul moralităţii fiind, vorba lui Eminescu, frumoase deoarece au sufletul frumos.

Sub acest unghi al contopirii Frumosului cu Binele moral privim ansamblul operei lui Anghel. Portrete de copii, exemplare prin modelaj şi

expresie a candorii comunică un autentic univers genuin. Nimic din ceea ce e reprobabil în viața adulților nu se poate identifica în chipurile lor aureolate lăuntric de inocență. Este elocventă lucrarea *Cap de fetiță,* în care descifrăm imaginea copilului universal.

Gh. D. Anghel a stăpânit cu oarecare precocitate arta modelajului. De timpuriu, lutul i-a îngăduit să exprime sentimente. N-a simțit nevoia să cioplească piatra și nici lemnul. Disponibilitățile lui native ținteau spre altceva. Materia asculta mai atent de mângâierile sale decât de loviturile dălții. E, din acest punct de vedere, un feminin atras de senzualitatea tactilă a materiei. Preferă scâncetului de durere, șoapta melodioasă a unui cântec de dor. Nu evită dramaticul atunci când viața personajului o impune. Astfel, *„Tuuchian"* vine parcă dintr-o altă lume și nu e altceva decât dublul în sculptură al *Zugravului.* Ideea de sacrificiu prin artă nu e evitată și efectul e de măreție în suferință. O tratare similară impune *„Andreescu".* Aceeași tensiune interioară, aceeași luptă cu limitele. Și unul și celălalt însă dobândesc frumusețea, rafinată, a artei lor. Frumusețea lor provine dinspre Binele împlinirii de sine iar senzația de mască a chipurilor trimite la masca geniului. Este de sesizat o diferență de viziune între portretele de interior al unor ființe apropiate, numite simplu și cu familiaritate: *Elena, Măria, Antoaneta, Doamna Du Bois, Doamna M.* și cele, monumentale, consacrate unor personalități din lumea artei românești. Primele trăiesc prin sugestiile de natureă intimă, celelalte prin aerul lor emblematic. Am impresia că în cel de al doilea caz, Anghel n-a sculptat oameni de excepție ci destine de excepție. De aceea nu pare interesat de detalii, chiar planurile fețelor sunt mai libere, dar cu o vădită intenție de o spori în solemnitate. Ceea ce-l interesează pe sculptor este de a obține monumentalul nu prin dimensiuni ci doar prin proporții. Ne întâlnim aici cu o veche formulare privind Parthenonul athenian. S-a spus, încercându-se o generalizare: templul grec n-are dimensiuni ci doar proporții. In relație cu această afirmație cu iz doar aparent paradoxal subliniem o altă corelație posibilă. Anume între statuile de

pe Acropolea atheniană, îndeosebi cele consacrate Athenei Nike, Athenei Promachos şi sculpturile lui Anghel, în fapt metafore ale victoriei. Măreţia lor provine din înflăcărarea sentimentului dar şi din soliditatea construcţiei plastice. Totul se sprijină temeinic pe solul bătăliilor terestre şi strigătul de victorie e doar eliberarea de coşmar. Victoria se referă nu atât la un duşman înfrânt ci mai curând la liniştea unei cetăţi, restituită de bărbaţii ei, neînfricaţi. Victoria sugerează totodată depăşirea unor limite; frica e prima dintre ele. Ceea ce se cuvine de asemenea remarcat e naturaleţea desăvârşită a statuilor. De regulă, retorica sculpturii din veacul trecut apela la alegorie ca expresie a eternizării unui moment istoric. Semănau mai mult cu o comemorare în care encomiasticul se substituie adevărului. Or, la Anghel bucuria victoriei are o măreţie gravă, omenească. Prin acest atât de adânc sens moral, statuarul dobândeşte însuşirea frumosului.

Tot astfel, în cele câteva *Maternităţi* sculptorul nu imortalizează o femeie şi un copil cât, mai cu seamă, triumful perpetuu al vieţii. In asemenea viziuni, umanismul lui Anghel ne apare ca desăvârşit.

O problemă cu totul aparte i-a creat de-a lungul întregii vieţi şi opere chipul, statuarul eminescian. Cum, se întreba probabil Anghel, cum poate fi tratată imaginea geniului. Acel „peste fire" al filosofului poet ca atribut al geniului poate fi el oare reprezentat sculptural? Nu cumva orice proiect este sortit *ab initio* unui eşec? Mulţi, foarte mulţi artişti l-au ilustrat pe Eminescu. Puţini, foarte puţini au reuşit. Tot astfel mulţi sculptori, s-au arătat tentaţi de imaginea Poetului naţional, Luceafărul poeziei româneşti, Poetul nepereche etc. , ca să citām doar câteva dintre locurile comune ale comentariile literare. Cum trebuie privit Eminescu? In dimensiunea sa astrală, luciferică? în cea romantică, plină de contraste insolubile dar şi de exaltări irepresibile? Tânăr, adult sau ajuns la o prematură maturitate? în fond, problema e dacă artistul plastic poate surprinde în profunzimea înfăţişării sale lăuntrice dimensiunea geniului.

De aceea, Gh. D. Anghel şi-a pregătit, din timp, întâlnirea decisivă

cu Eminescu, deci cu capodopera. O întrebare revenea cu obsedantă periodicitate. Poetul, genial, are însuşirile omului sau doar, pe cele, eterice, ale spiritului? Se poate alege o cale de mijloc sau să recurgă la o expresivă sinteză? Aceasta din urmă a fost calea şi Anghel ne-a dăruit în momentul amplasat în faţa Atheneului cel mai tulburător chip astral al Poetului. In sens paideic, ʸn statuia lui Eminescu din faţa Atheneului Român, al cărui mesaj civic în forma originală a modelajului, Gh. Anghel 1-a reprezentat pe autorul „Luceafărului" într-o verticalitate impunătoare, desculţ, cu o eşarfă în jurul mijlocului, cu mâini mari, sugerând acel laborios travaliu care-i este caracteristic poetului şi un chip-portret al cărui esenţă este fruntea - ca o cupolă a meditaţiei şi eternităţii. Prin comparaţia cu monumentul lui Schmidt Faur de la Iaşi - lucrare de o grandilocvenţă academică -, statuia lui Anghel conferă poetului cea mai nobilă ipostază plastică.

Despre geniu, în mediile *obişnuite* se afirmă că are însuşiri *neobişnuite,* „peste fire". Comportamentul e straniu prin ignorarea contingenţelor şi exprimă un evident dezinteres pentru cele lumeşti. Mersul lui e, de fapt, o plutire iar privirea trece rapid de la obiectul anodin la imensitatea cerului înstelat. în antichitate, după cum a mărturisit Socrates în faţa tribunalului din Athena, geniul era considerat acel glas lăuntric ce călăuzeşte traiectoria existenţială a oamenilor deosebiţi.

Mai târziu, accepţiunea termenului de geniu s-a concentrat pe vocaţia excepţională, unică, de a realiza opere care să stea semnul perfecţiunii, întrecând chiar natura. Cu această semnificaţie apare termenul de geniu în textele kantiene şi postkantiene.

Odată cu epoca romantică, utilizarea ter-menului a devenit excesivă până la demonetizare. Astăzi, atunci când este utilizat adecvat, se referă la o înzestrare naturală de excepţie manifestată într-un domeniu artistic dar nu numai.

Suntem, din nou, mai aproape de Hellada. Geniul eminescian în viziunea sculptorului Gh. D. Anghel e privit din perspectiva spiritualităţii

poetului incorporând „glasul lăuntric", eul creator, realizarea de sine. Dificultatea reprezentării imaginii poetului provine din faptul că există tot atâţia Eminescu câţi cititori ai săi există. Unii şi-l imaginează pornind de la fotografia vieneză. Alţii cu chipul omului tânăr. Alţii, în fine, îl păstrează în memorie cu expresia obosită, marcată de boală, a ultimilor ani.

Anghel a intuit asemenea pericole şi le-a evitat. In cele două lucrări de la Craiova şi Turnu Severin, Eminescu pare a fi expresia pură a reflecţiei şi reveriei chiar dacă se pot percepe şi unele, vagi, accente luciferice. Un Eminescu reflexiv, marcat de filosofia lui Schopenhauer, sceptic şi, concomitent, sensibil la lecturile din filosofia extremului orient. Chipurile succesive ale poetului cultivă expresia adolescentului. Trăsăturile somatopsihice au conturul vârstei şi anunţă o màturizare precoce. Nota sensuală domină dar prin tratarea mai amplă a unor planuri se evită o prea lejeră edulcorare a expresiei. Este interesant de remarcat faptul că deşi Eminescu era, ca structură intelectual — afectivă, un roman-tic atras de spectrul nocturnului, efigia sa sugerează solarul, diurnul. Insula lui Euthanasis pare a fi Paradisul terestru, un spaţiu al începuturilor lumii.

Dacă grecii aveau faţă de „barbari" superioritatea de a fi înţeles că frumuseţea corpului uman e un dar al zeilor, artiştii cu atât mai mult au făcut un pas înainte. Ei au atribuit nudului prioritate absolută reprezentărilor sculpturale încă din perioada arhaică. E drept că la început era o diferenţă între *κόρη ikore),* fată îmbrăcată) şi *xoÎuqo^{kouros),* băiatul gol. Atenţia acordată de greci corpului provenea şi din modul în care gândeau educaţia în palaestră şi gymnaziu. Tinerii, aproape goi, îşi desăvârşeau pregătirea fizică dar şi pe cea spirituală. In întrecerile olympice tinerii îşi etalau splendoarea desăvârşitului lor corp. Marii sculptori ai vremii, de la Myron la Polyklet, Lysippus, Phidias şi Praxiteles, n-au încetat să preamărească zeii, eroii dar şi învingătorii, Viaţa grecilor aspira la modelul zeilor iar arta la perfecţiune.

Ştiind asemenea lucruri, Anghel optează pentru monumentul lui

Eminescu la soluția reprezentării corpului nud, doar cu mantie așezată pe spate. Intenția sculptorului a fost de a-l profila în veșnicie, dincolo de efemer și convențional. Tinerețea poetului e aidoma tinereții spiritului, a veșniciei lui. Ceea ce rămâne în memoria fiecăruia ține de frumusețea chipului înnobilat de fapta spiritului și a binelui moral, atâta vreme cât geniul eminescian a fost o permanentă dăruire către ceilalți. Efigia sculpturală adânc întipărită în retina fiecăruia angajează dialoguri tăcute. Situată pe un soclu de înălțime medie, statuia e la înălțimea omului. Distanța dintre privitor și privit e practic exclusă încât dispare orice reținere inhibantă. Poetul ne aparține așa cum noi înșine, cei de dinaintea noastră și cei ce vor veni îi aparțin. De dincolo de timp, geniul privește mersul xlumii cu olympiană detașare. I-a fost dat celui care se definea prin relație cu clasicii și anticii, drept romantic să aibă parte de o capodoperă în cea mai pură descendență clasică.

Gh. D. Anghel s-a dovedit a fi prin viziune și realizare tehnică la înălțimea geniului eminescian. O întâlnire pilduitoare pentru capacitatea creatoare a neamului nostru.



Ştefan Luchian



Cărturarul



GeorgeEnescu



Theodor Pallady

Ion Irimescu - sculptor al omului

Caracterul proteic al artei lui Ion Irimescu se identifică cu vastitatea operei. Longevitatea artistului se împletește cu o desăvârșită conduită morală potrivit căreia artistul nu se deosebește prea mult de ceilalți oameni. HI e înzestrat doar cu ceva talent în plus. în rest, o istovitoare muncă, o pasiune a cunoașterii de sine și a cunoașterii vieții. însemnările sale de jurnal ne ajută să-i marcăm liniile mari care au configurat o existență și un profil de creator. Din ele ca și din analiza operelor se degajă o nedisimulată iubire de oameni, o aspirație intimă spre idealurile clasice. Prin însușiri native dar și prin educație, s-a simțit atras de armonia dintre gând și gest, cuvânt și faptă, eul profund și ceilalți.

Spirit colocvial cu hâtră bonomie moldovenească, Ion Irimescu exprimă și eleganța seniorială a unui european cultivat și afabil. Sculptorul — de-o vîrstă cu veacul - știe ce spune și ceea ce spune face. Dovadă că tot ceea ce a realizat în artă stă sub semnul umanului, e o ofrandă omului. E convins că arta are menirea de a înfrumuseța viața celor din jur și de aceea operele au luat drumul muzeelor, a spațiilor publice, parcurilor și piețelor. Ele acum ne aparțin, perfect integrate într-o nouă geografie urbană, stând în solitudinea lor clasică, la dispoziția tuturor. Sunt atât de natural integrate spațiului încât impresia generală este că sunt acolo de la începutul lumii.

Coloane ale vieţii, ale soarelui, într-o desăvârşită armonie a proporţiilor şi semnificaţiilor.

A afirmat adesea; „A cunoaşte viaţa înseamnă a sesiza adevărul viu şi inepuizabil ce conferă imaginaţiei noastre creatoare forţe proaspete şi nelimitate"[26].

Dacă acceptăm ideea că anii formării intelectuale şi artistice sunt, deseori, decisivi vom accepta că Ion Irimescu a fost un privilegiat. Mediul elevat al familiei i-a îngăduit un start plasat sub semnul rigorii dar şi al generozităţii umane. întâlnirea cu întâiul său profesor într-ale artei, Dimitrie Paciurea e evocată cu respect şi gratitudine: „Mi-am idolatrizat profesorul - pe marele şi totodată modestul Paciurea, străduindu-mă din răsputeri, adeseori nu cu puţine eşecuri, să-i înţeleg gândurile, apropiindu-mă cât mai mult de fondul îndrumărilor sale. Acestea erau simple, lapidare, purtând în ele o clară capacitate de a-i face pe studenţii săi să pătrundă adevărul specific al sculpturii, nu ca obiect în sine, ci ca pe o tranfigurare a materiei, capabilă să transmită idei şi sentimente, ca o dinamică forţă pornită din adâncul ei". Iată, o mărturisire cu valoare de crez estetic, o gândire simplă în acord cu marea lecţie a vieţii. Urmându-l pe traseele operei vom sesiza deplinul acord între cel care gândeşte şi artistul ce-şi desăvârşeşte, cu fiecare operă, destinul de creator.

Pe traseele împlinirii artistice, Parisul a reprezentat un reper esenţial. Beneficiar al unei burse de studii la Şcoala românească de la Fontenay-aux-Roses, între anii 1932-1933, Ion Irimescu participă la cursurile Academiei Grande Chaumiere. Aici lucrează cu profesorul Joseph Bernard, într-o atmosferă încă dominată de autoritatea operelor lui Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau dar şi de strălucirea, efemeră, a unor avangardişti. Un posibil model: opera lui Bourdelle. S-a situat în proximitatea idealurilor acestuia simţindu-se atras de plastica lui mai severă, mai decantată. Prin strădania de a conferi volumului ritmuri şi simplificări expresive, Bourdelle constituia atracţia tinerilor sculptori de pretutindeni. Irimescu se

simţea acum animal: de mirajul perfecţiunii. Ca structură era predestinat unei viziuni detaşată de zbuciumul dramatic al lui Pădurea dar şi de experimentele prea zgomotoase ale avangardei. A optat pentru clasicismul liniştit al formelor, pentru estetica antichităţii adusă însă la diapazonul afectiv al omului modern. Ceea ce-l interesa nu se rezuma la reprezentarea fidelă a naturii ci nutrea idealul exprimării vieţii lăuntrice a formelor, a esenţei adevărate a realităţii.

Descoperirea artei africane, a celei precolumbiene şi a plasticii neolitice echivala cu întoarcerea la izvoarele, nebănuite, ale artei. Brâncuşi ajunsese la sinteze menite să fertilizeze imaginaţia noilor generaţii de artişti. Cuceririle cubismului în sculptură se impuneau prin autoritatea unor Archipenko şi Zadkine. Boccioni ilustra în sculptură doctrina futuristă. Curentul Dada nega total valorile consacrate şi impunea domnia spontaneităţii, a subconştientului, a absurdului chiar. Suprarealiştii sondau în abisurile fiinţei. Tatlin, Malevici, Pevsner, Gabo supra-solicitau spaţiul într-o viziune constructivistă. în fine, Gargallo şi Gonzales valorificau forma deschisă şi explorau lumi fantastice. Iată, tabloul variat şi dinamic, deseori contrastant, al sculpturii în primele decenii ale veacului aşa cum ni l-a transmis Ionel Jianu.

Pe Ion Irimescu aceasta agitată căutare a noului, a expresiei insolite nu l-a marcat decât în sensul că i-a consolidat ideea că, în artă, spaţiul de manifestare a libertăţii interioare este, practic, nelimitat. Era în acelaşi timp şi un avertisment, pe drumurile căutării de sine, cel nepregătit să se confrunte cu minotaurul se poate lesne pierde în labyrint. Evaluând acest hăţiş de informaţii şi de impresii, sculptorul a optat pentru două direcţii: calmul în tratarea materiei şi, implicit, a expresiei, şi soliditatea construcţiei.

În plus, indiferent dacă s-a oprit asupra unei tehnici sau a alteia, viziunea sa a situat cu obstinaţie în centrul ei, omul. In ipostaza eroică atunci când a eternizat figurile marilor bărbaţi ai neamului, în efigii cu sens simbolic, decorativ când s-a interesat de valoarea ambientală a sculpturii. Tot-

odată a optat pentru adevărul uman dintotdeauna identificat în chipurile oamenilor obişnuiţi. Cu aceştia din urmă a izbutit să-şi atragă apelativul de „sculptor al omului". Identificăm în această opţiune o dominantă a creaţiei, o apropiere de mentalitatea artistului grec. Relaţia între Bine şi Frumos se face prin intermediul unei conduite morale desăvârşite. Un om moral este pentru Irimcscu, un om frumos. Aşadar principiile *kalokagathiei* subsistă în intimitatea creaţiei unui artist la finele veacului XX. In legătură cu ideea de originalitate comentariul său e fără cusur: „pentru a fi original şi autentic, şi deci modern, artistul trebuie să se înscrie pe coordonatele pe care i le oferă climatul de expresie artistică proprie poporului din care face parte. într-o asemenea lumenă, valorificarea folclorului constituie, cel puţin ca premisă, o garanţie de autenticitate creatoare, şi deci de modernitate"[2]".

Sunt de făcut câteva remarci. Autenticitatea şi originalitatea conduc, după câte înţelegem, la modernitate. în acest caz, toate operele lumii realizate în acest spirit dobândesc atributul modernităţii. Cei vechi au fost, aşadar, nişte moderni *avânt la lettre*. Apoi, subscriem ideii că plăsmuirea operei nu poate face abstracţie de un climat spiritual specific unui timp anume, şi a unui popor anume. Precizarea este necesară atâta vreme cât artele în general uzează de un limbaj universal. încă în 1912, în plină dispută privind specificul naţional, Luchian spunea că pictura e limbajul tuturor pictorilor indiferent de ţară dar că, la noi, există o indelebilă vibraţie a sufletului. De aceea orice exagerare privind „românismul", „ţărănia" lui Brâncuşi sunt contraproductive.

Considerăm, de asemenea, extrem de profitabilă comentariului ideea valorificării folclorului. A acelei părţi din cultura populară devenită marcă a personalităţii noastre ca popor. Dar, cum se ştie, artistul autentic, modernul în accepţiunea lui Ion Irimescu, nu citează natura şi nici măcar folclorul. El poate fi valorificat „doar ca premisă". Este, aşadar, doar un punct de plecare, un impuls pentru continuarea cu mijloace specifice a cercetării artei culte. Acelaşi tratament trebuie aplicat şi mitologiei.

Să zăbovim în spaţiul mitologiei. Tema e foarte bogată şi a fost mult exploatată de-a lungul timpului. Au făcut-o, genial, grecii. Au făcut-o, apoi, romanii. Nici Renaşterea n-a ocolit subiectul. Neoclasicii s-au înfruntat copios la rându-le, dar n-au mers mai departe de alegoriile cu satyri şi bacchante hârjonindu-se prin zăvoaiele Arcadiei.

Ion Irimescu vrea altceva. Să poată spune, prin adevărul artistic al operelor, prin asumarea mitologiei greceşti, *Et în Arcadia ego!* In 1929, marcat de stilul bourdelleian elaborează *Centau-rească cu struguri* şi, peste ani, *Centaur cu liră* (1939). E o dovadă că tema l-a preocupat constant atrăgându-l prin multitudunea de posibilităţi de expresie. în corelaţie cu operele deja amintite inventarul temei mai cuprinde compoziţiile *Leda, Compoziţie din mitologie* I, *Compoziţie din mitologie* II.

Efortul artistului de a realiza o sinteză originală între normele clasicismului elin şi propunerile încă în sedimentare ale artei contemporane i-a îngăduit elaborarea unei viziuni proprii. In cuprinsul ei subsistă elemente ale spiritului grec dar şi cutezanţele celui modern. Eugen Schileru, reflectând asupra modului în care Ion Irimescu îmbină calmul, echilibrul, armonia proprie clasicului fără a respinge cuceririle limbajului modern subliniază ideea unor ecouri ale clasicismului.

Aspiraţia spre seninătate şi echilibru, căutarea esenţei şi exprimarea sintetică, îmbinate cu o rară capacitate de a atrage în sfera esteticului binele moral, asigură creaţiei lui Ion Irimescu datele de fond ale unei dezvoltări în sfera umanismului. „E unul dintre artişti rari care ştiu să împletească studiul atent şi consecvent al naturii umane şi al artei ca reflectare, expresie şi invenţie, cu sensibilitatea imaginaţiei şi luciditatea organizatoare, care cunosc măsura dar şi aventura spirituală şi artistică, într-un fel de pulsaţie continuă ca şi aceea a inimii"[29].

Sfera portretului conferă, în sine, posibilitatea unui studiu sistematic. în buna tradiţie a portretiştilor români, sensibil la reuşitele genului în alte arii de cultură, Ion Irimescu îşi plămădeşte propria sa viziune asupra

genului. La temelia oricărei lucrări aşează postulatul reflectării naturii lăuntrice a modelului. El nu este aprioric nici bun, nici rău, nici frumos, nici urât. Aceste însuşiri se relevă treptat, într-un îndelungat proces de descoperire. A celuilalt dar şi a sinelui. între cel care priveşte şi cel care se lasă privit se stabileşte o comunicare empatică, astfel încît opera se naşte dintr-o îndelungată observaţie şi reflecţie. Ca o motivaţie suplimentară a opţiunii sale estetice, cuvintele lui Hegel au şi semnificaţia unei depline confirmări: „Figura sau forma umană ca expresie a spiritului îi este dată artistului, şi anume ea nu-i este dată numai în general, ci tipul ei de oglindire a interiorului spiritual este implicat şi în trăsăturile ei particulare şi singulare; în figură, în liniile feţei, în poziţia şi în ţinuta corpului[30].

Ideea corelaţiei dintre fizic şi psihic evidenţiază, de fapt, dublul principiu al *kalokagathtei*. A face abstracţie de unul din termeni ar echivala cu o păgubitoare reducere a expresiei, o eliminare a posibilităţii de a caracteriza cu adevărat un om. Ion Irimescu observă îndelung iar gesturile nu au febrilitatea impresionismului. Morfologia portretului trebuie să cuprindă datele specifice tipului uman dar şi elementele particulare ale personajului. Este exact şi riguros asemenea unui meşter care-şi cunoaşte la perfecţie meşteşugul. Nu apelează la detalii decât atunci când vrea să pună accente. Niciodată nu ajunge la şarjă şi nici la tratarea ironică a modelului. Modelajul e sobru, fără a fi grav, rafinat fără a fi calofil. Cel mai adesea, portretizând, mângâie. De aceea lutul se lasă în voia mâinilor şculptorului. Trecute ulterior în materiale definitive, bronz, sau marmură, dispare oarecum această tandră mângîiere dar ecourile ei însufleţesc imaginea. In portrete s-a mutat definitiv o parte din spiritul artistului.

Confesiunile confirmă observaţiile anterioare. „Portretul - scrie Ion Irimescu - această minunată carte vie în care se citesc cu uşurinţă toate trăsăturile şi însuşirile intelectuale şi sufleteşti ale omului, este pentru mine tema cea mai pasionată de care rămân ataşat şi de care mă aproprii cu un sentiment de interiorizată comuniune, stabilind, un permanent dialog între

mine, lucrare şi model"[31].

Pornind de la o asemenea concepţie, accesul spre intimitatea operei devine mai lesnicios. Practic, sculptorul devine un La Bruyerre, capabil să surprindă într-o expresie lapidară un caracter. Spre deosebire însă de moralist, sculptorul nu dă sentinţe ci doar sugerează. Virtuţi mai des, vicii mai rar. Irimescu vede lumea aşa cum este el. Nu o judecă ci vrea doar să o înţeleagă. E superior moralistului prin generozitate şi credinţă în triumful Binelui.

Copiii i-au fost deseori în preajmă. I-a îndrăgit cu atât mai mult cu cât viaţa nu i-a dăruit. Au apărut în timp în atelier, au primit nume de botez şi s-au risipit prin muzee. *Portret de băiat, Portret de copil, Portret de fată, llluţă* ş. a. exprimă pe de o parte recuperarea propriilor amintiri din copilărie, dar şi bucuria, aurorală, a vieţii. Copiii nu sugerează prin expresia lor nici mari elanuri, nici premature dezamăgiri. Ei există pur şi simplu privind, cu uimire şi speranţă, orizontul nesfârşit al lumii.

Prietenii i-au devenit modele. încă din tinereţe, *Pictorul Clavel* apoi *Corneliu Baba, Octav Banală, Ion jalea, Alexandru Ca^aban, George Oprescu, Dumitru Ghiaţă, Zeno Vancea, George Enescu,* pictorul *Bouscă, Ion Sima* sunt exemplare prin capacitatea lor de a transmite iradiant bucuria unei vieţi împlinită prin artă. Fiecare în parte strălucind într-o activitate artistică pare a fi chiar produsul ei. Portretul devine astfel purtătorul unui mesaj venind de dincolo de datele sale fizice, exterioare. în substanţa intimă a unui portret izbutit un ochi atent poate sesiza şi elementele, difuze, ale unui autoportret. Pe bună dreptate sculptorii consideră că portretul este adevărata lor piatră de încercare. Oricât ar părea de surprinzător portretul interior al unui model e cel mai greu de realizat deoarece umanul însuşi nu poate fi redus nici la aparenţe deseori înşelătoare nici la superficiale efecte.

Portretul pianistului *Dinu Upatti* ni se pare a avea dimensiunea capodoperei. O viaţă dăruită muzicii, o vocaţie împlinită dar ajunsă prea de timpuriu la asfinţit. Meteoricul Lipatti are în viziunea lui Ion Irimescu un

dramatism împins până la tragic dar şi o seninătate tragică în faţa implacabilului destin. Prin muzică, prin bucuriile ei incandescente, timpul s-a comprimat, aglutinând esenţe. Adânca spiritualitate a muzicianului e transpusă sculptural în planuri mici, situate muzical şi într-un hieratism al ansamblului amintind chipurile unor sfinţi din erminiile bizantine. Deşi turnat în bronz acest portret nu are deloc masă în sensul unei adeziuni prea decise la legea gravitaţiei ci exprimă, prin simbolica lui, o purificare în raport cu tot ceea ce ţine de contingent şi terestru. Frumuseţea personajului subsistă în calitatea spiritului de a fi, prin artă, etern.

Concomitent cu atracţia pentru portretele oamenilor al căror destin s-a împlinit printr-o activitate ţinând de domeniul spiritualului, Ion Irimescu a coborât şi printre oamenii de rând a căror viaţă nu era cu nimic mai puţin interesantă sub raport psihologic şi moral. Bucurie şi tristeţe, duioşie şi compasiune, înflăcărări pasagere şi melancolii de durată, iată doar cîteva dintre trăirile exprimate în asemenea portrete. Un chip de femeie *{Cântec trist),* un *Ţăran* sunt, sub raportul expresiei, desăvârşite. Cântecul femeii e sfâşietor ca un bocet iar faţa ei s-a transfigurat de durere. Personajul e demn de tragediile greceşti. La fel şi ţăranul cioplit în stâncă a cărei duritate poate înfrunta vitregia vremurilor. Senzaţia de tăietură virilă provine din modelajul mai puţin finisat şi din dorinţa sculptorului de a sugera masivitatea, neclintirea.

Masiv în sensul staturii sale intelectuale, *Mihail Sadoveanu* are valoarea unui patriarh al culturii române. Sadoveanu, în viziunea lui Ion Irimescu, pare aidoma personajelor romaneşti din ciclul istoric. Măreţia faptelor au, sub raport epic, anvergură eroică, iar sub cel etic imaginea transfigurată a binelui. Nu este trecută cu vederea nici calmul, nici blândeţea povestitorului. Planurile substanţiale, ample, alternează cu cele câteva accente menite să sugereze măreţia personajului.

In statuia omonimă, sculptorul a urmărit relaţia cu spaţiul ambiant. Un spaţiu menit să amplifice impresia de monumental şi de centru optic

astfel încât integrat în arhitectura peisageră să concentreze interesul trecătorilor.

În evoluția sa către monumentalul de for public Ion Irimescu a alternat personajul solitar cu varianta includerii acestuia într-un context evocator. Motivația imediată rezistă în sporirea sensurilor simbolice atribuite monumentului. Argumentul cel mai sugestiv îl constituie opera *Constantin Brâncuși* concepută ca o relație de substanță între hieratismul chipului și sugestia esențializată a operei. Astfel Brâncuși, lasă impresia că a abandonat pentru o clipă doar lucrul la o nouă operă și s-a lăsat surprins de un ochi indiscret. Repaosul devine în aceste condiții un moment al mișcării. Sub o poartă imaginată de Irimescu pornind de la modelul Coloanei infinite formele geometrice se ordonează într-un ritm cosmic. Crestăturile în piatra stâlpilor ce susțin partea superioară amintesc de ritmul romburilor coloanei. In acest mod Brâncuși se așează sub protecția propriilor sale plăsmuiri.

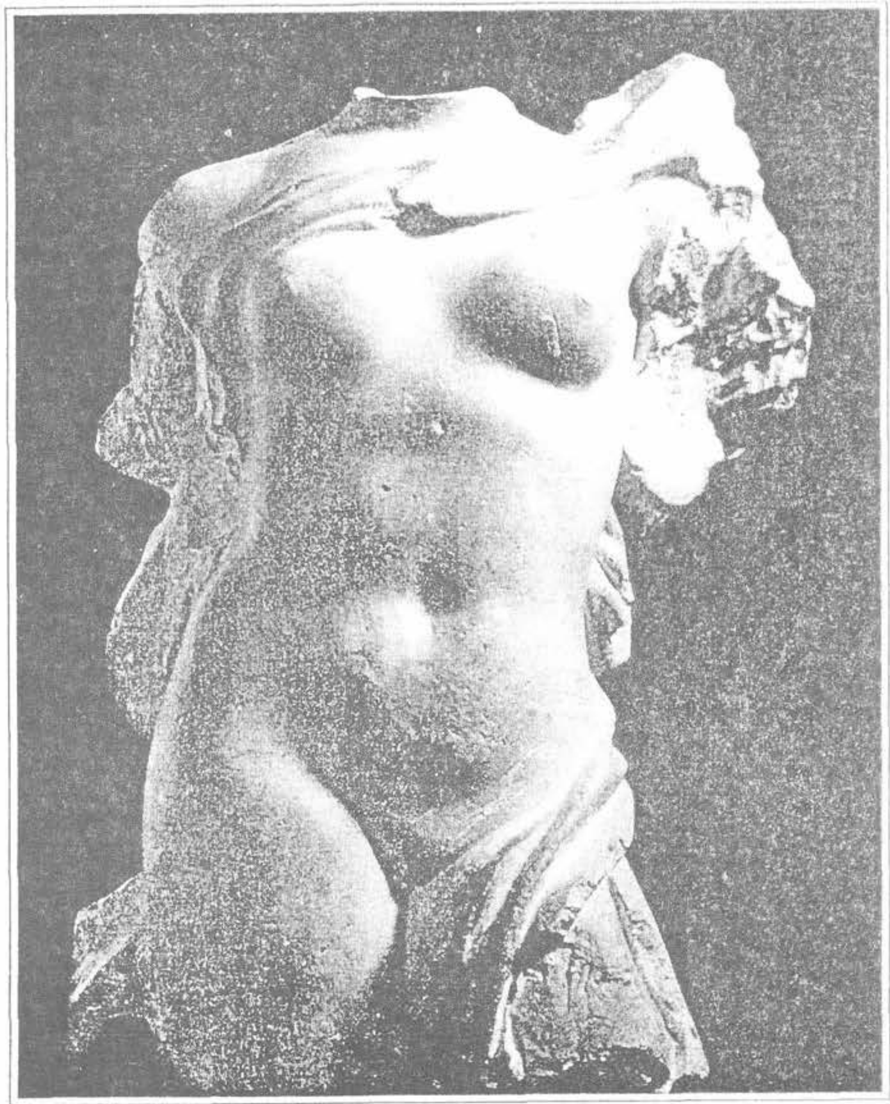
Calitățile portretistului se află într-o deplină complemeritate cu cele ale monumentalistului și ale celui pentru care compoziția are valoarea unei etape de cristalizare a viziunii sculpturale. Alteori, țăranii, pescarii, fie solitari fie în grup, pun în evidență capacitatea imaginativă a artistului. Compoziția este considerată chiar momentul culminant al creației. In compoziție, creatorul încearcă armonizarea părții cu ansamblul, într-o coerentă exprimare a ideii. Prin atitudine și mișcare, prin expresie și sentiment opera produce un impact emoțional imediat și de durată. Depășind convențiile portretului și constrângerile momentului, compoziția trăiește prin substanța ideii.

Ca argument final în aprecierea operei maestrului Ion Irimescu se cuvine de a formula invitația de a trece pragul celui mai important muzeu de sculptură din România. Muzeul Ion Irimescu din Fălticeni va exprima fără echivoc însușirile artistului, valoarea operei și sentimentul tonic al depășirii timpului prin creație. Aici, într-o deplină democrație a spiritului,

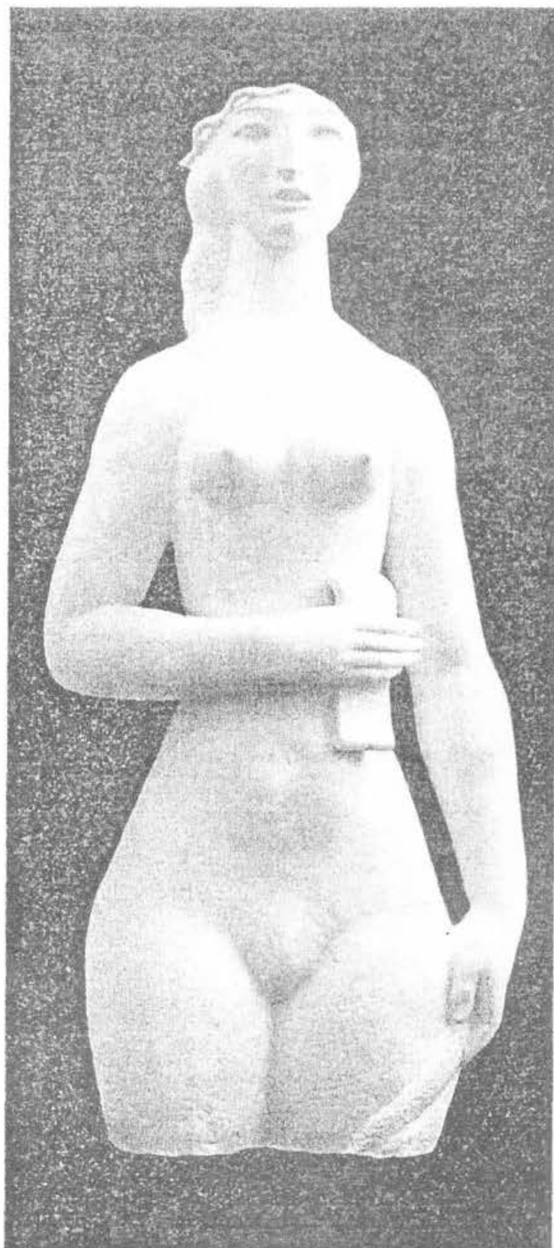
valorile concură cu adevărat la definirea unei personalități proteice pentru care, explicit sau doar implicit, principiile *kalokagathiei* au devenit artă. Prin Ion Irimescu sculptura românească a înregistrat una dintre cele mai durabile izbânzi.



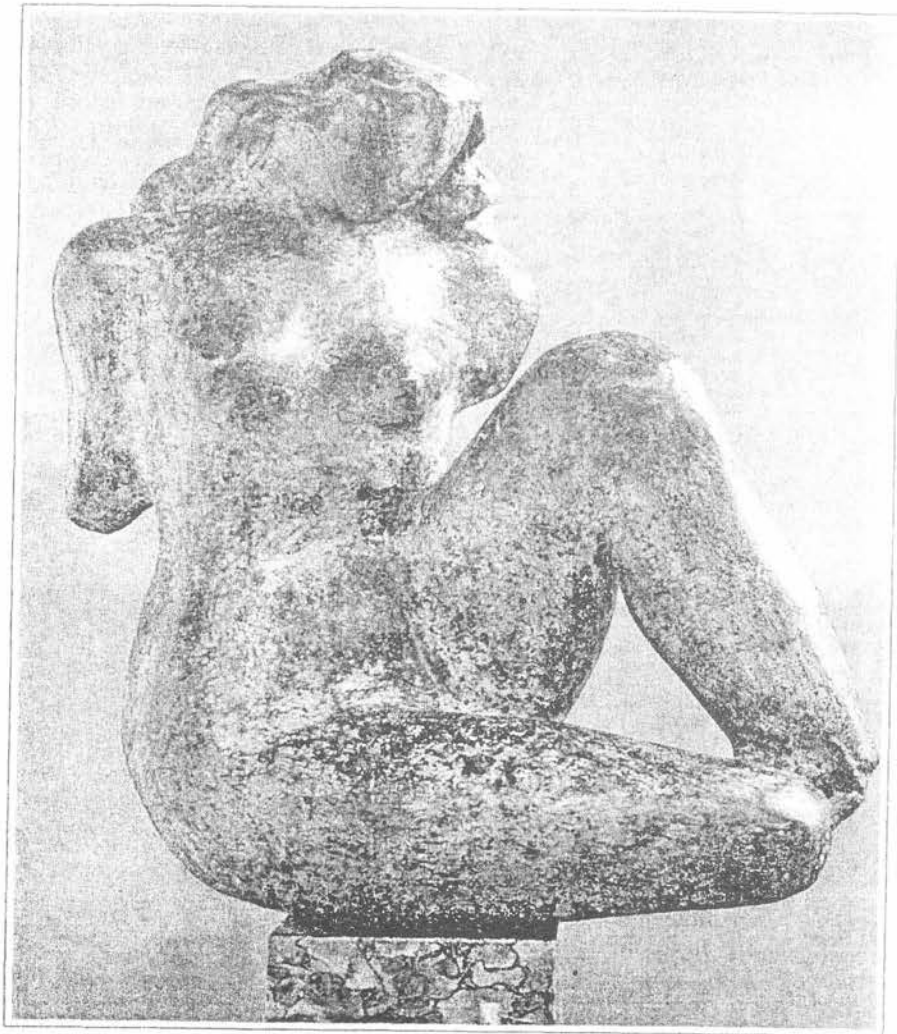
Pictorul Bouşcă



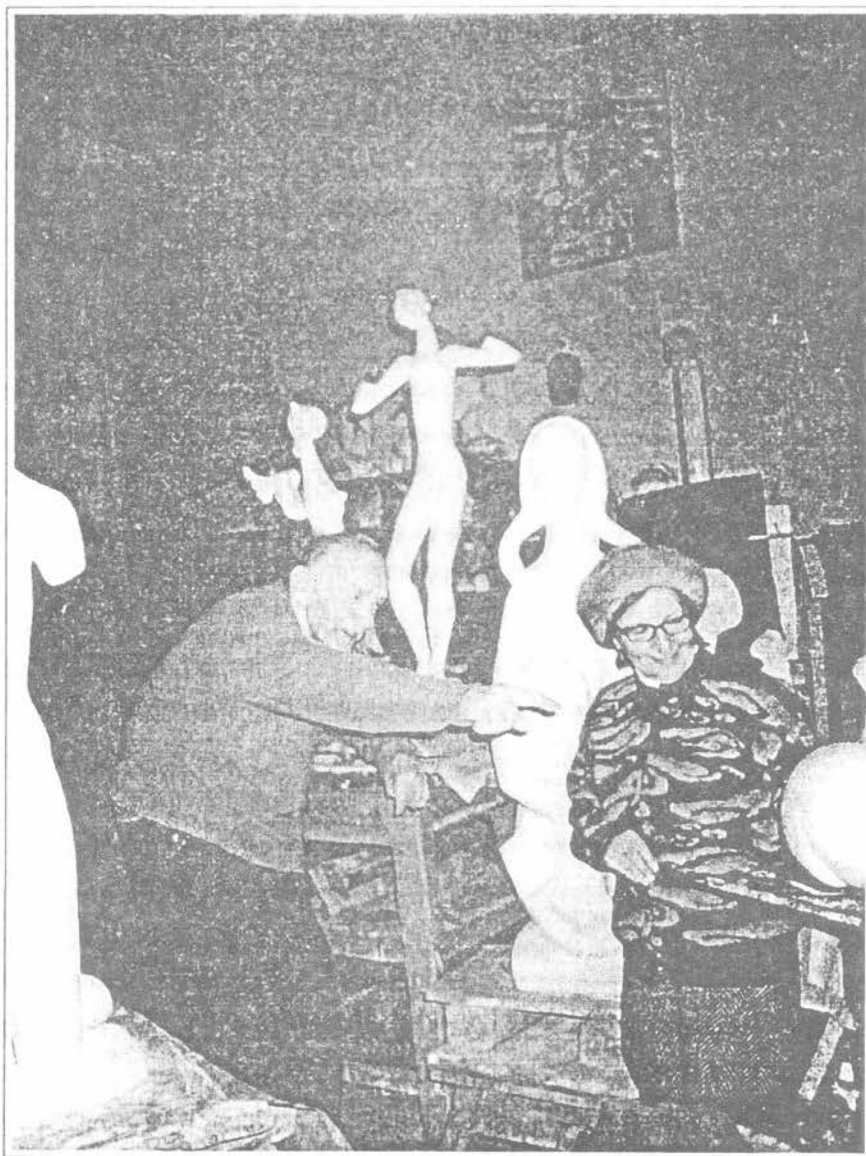
Tors antic



Tânără fată



Tors



Sculptorița Gabriela Adoc în atelierul maestrului Ion Irimescu

Gabriela Manole Adoc - virtuțile monumentalului

În destinul oricărui sculptor, dincolo de împlinirile sau eșecurile sale, apare un moment în care își dorește cu toată puterea ființei să realizeze un monument pentru *agora*. Oricâte satisfacții i-ar produce lucrul în atelier, expozițiile personale de succes, dorința intimă ca supremă realizare de sine vizează însă plasarea unei opere în spațiul public. Desigur, un asemenea prilej trebuie pregătit prin laborioase eforturi pentru definirea personalității artistice și civice. A ieși în for cu operele tale vizează o mare responsabilitate profesională și morală, o angajare conștientă în fața judecății publice. Altfel spus, un asemenea demers are substanța unei importante decizii dar și imprevizibilul ca un risc asumat. A amplasa un monument într-un spațiu pe care oamenii l-au perceput constant într-un anumit fel înseamnă a le modifica orizontul habitudinilor imprimate pe retină ani de-a rândul. în general, oamenii sunt retractili în fața schimbării chiar dacă o clamează deseori cu demagogică fervoare. S-au văzut cazuri (statuia *Bacovia* din Bacău, operă a sculptorului Constantin Popovici) când cetățenii și-au manifestat direct ostilitatea. Gustul lor insuficient exersat i-a condus către respingerea unei opere care astăzi a devenit un punct de atracție al cetății. A fost necesară o veritabilă campanie de susținere din partea oamenilor de artă ca furia dezlănțuită a locuitorilor să nu ducă la distrugerea monumen-

tului. Reacția era motivată de incapacitatea asimilării în spațiul urban a unui semn de evidentă modernitate. Sensul adânc al operei - poetul strivit de indiferența celor din jur și de limitele orașului lui de provincie — dobândea în viziunea unora valoarea reproșului târziu adresat mohorâtului oraș de altădată. Orgoliile locale nu puteau fi mângâiate de o statuie care nu flata deloc mândria lor de „cetățeni onorabili".

Gabriela Manole Adoc și-a pregătit, tenace și discret, întâlnirea în spațiul public. Exigențele celor care deveneau beneficiarii operelor sale i-au impus o conduită aptă să genereze o relație firească. Capacitatea artistei de a comunica prin intermediul operei idei și sentimente dintre cele mai nobile a determinat reacții de adeziune imediată și entuziastă. în fond, fie că e vorba *de Monumentul Independenței* de la Iași (basoreliefurile sunt executate de Gh. Adoc), de ***Pescărușii*** amplasați în Parcul Herăstrău sau de lucrarea de la Ploiești, ***Lăstunul și vântul,*** s-a remarcat faptul că, indiferent de soluția aleasă, rezultă o convingătoare relație între natură pe de o parte și opera artistului pe de altă parte. Numai în dialog își pot potența reciproc frumusețea.

Între cele mai de seamă monumente amplasate în spațiul românesc în ultimile decenii, ***Monumental Independenței*** de la Iași deține o poziție privilegiată. Dezvelirea monumentului în anul 1980, la doar trei ani de la centenarul independenței de stat a României, a conferit evenimentului dimensiuni emblematice. Simbolic și evocator, măreț și desăvârșit în proporțiile sale clasice, monumentul *Independența* conferă personalitate spațiului devenind loc de pelerinaj și ceremonii naționale. Valoarea educativ-emoțională a operei a determinat publicul să-l asimileze în inventarul locurilor de reculegere și popas, de redeșteptare a conștiinței românești. Totodată *Independența* se înscrie în seria de mare valoare a celorlalte monumente edificate în ultimul timp: *Ansamblul de la Podul înalt* (autor Mircea ștefănescu), *Ștefan cel Mare* de la Suceava (autor Iftimie Bîrleanu), *Electricitatea* la Vidraru (Constantin Popovici), opere menite să glorifice atât

istoria ţării, cât şi cuceririle omului contemporan. Cu astfel de monumente arta românească de azi, cultura în ansamblul ei, se prezintă în faţa mileniului al treilea. Ducem către viitorime un mesaj explicit prin care exprimăm elementele de substanţă ale cultului eroilor, dar şi dimensiunea demnităţii noastre naţionale.

Dar ce se află în spatele unei asemenea realizări? Ce eforturi creatoare s-au consumat pînă a ajunge aici?

Pentru Gabriela Manole Adoc sculptura e o vocaţie devenită destin. S-a produs o timpurie revelaţie convertită în opţiune: „Am început ca orice sculptor prin a modela lutul şi a turna în gips. Am cioplit lemnul şi piatra. Am descoperit apoi, pentru mine, oţelul inoxidabil, materialul şi tehnica pe care astăzi le simt cele mai proprii exprimării gândurilor mele"[32]. Este de remarcat în această confesiune prilejuită de elaborarea *Pescăruşilor* că sculptorita a traversat toate etapele întâlnirii cu cele mai diverse materiale. De la lut la gips, de la bronz la oţel drumul a consemnat şi sensibile schimbări de viziune şi de stil. Dacă lucrările de început, îndeosebi portrete, explorau datele de psihologie ale modelelor cu accent pe expresie, cu timpul a evoluat spre sinteza plastică, geometrismul nefiind deloc neglijat. Dacă la început se putea vorbi de o expresie realist-poetică, cu vremea viziunea s-a deplasat spre expresia-simbol. Narativul a fost înlocuit de simbolic iar construcţia imaginii a fost epurată de detalii şi efecte irelevante. S-a ajuns astfel la o sugestivă simplitate ca reflex al unei gândiri în acord cu limpezimea clasică a ideilor. Este pilduitoare o altă mărturisire: „Chiar când sculptorul nu operează cu reprezentări figurative ce evoluează în decorativ ori abstract - exprimând sau nu simboluri sau metafore - pot comunica sau genera sentimente aidoma vechilor sculpturi greceşti"".

Trimiterea către spaţiul spiritual grec este evidentă, mai ales prin aspiraţia spre echilibru şi armonie. Un ideal asumat în sensul unui nou umanism, orientat spre revalorificarea modelelor trecutului ca premisă a posibilei evoluţii.

În sfera portretului — în paralel cu studiile în desen — dar şi în compoziţie trecerea de la individual la metaforă şi simbolic se face firesc şi convingător. *Poezia,* de pildă, e imaginea subtilă, graţios - elegantă a unei cunoscute poete. Poezia capătă contur precis şi o identitate. Valoarea ei e de ipoteză sensibilă şi de întâlnire cu inefabilul. Capacitatea de a transfigura şi interpreta realitatea imediată e semnul unei înzestrări la care şi-au dat concursul atât o gândire plastică cu elemente clasice dar şi câştigurile artei moderne. Gândirea clară şi aspiraţia spre sinteza expresivă a formelor conduc spre rezolvări sub semnul armoniei. Fiecare operă dobândeşte astfel atributul inteligenţei creatoare, a triumfului omului creator în raport cu propriile sale limite.

Maternitate, Tinereţe, Pomona, Cimpoierul, Căluşarii configurează un univers tematic amplu, asociind bucuria perpetuării vieţii cu exuberanţa anilor tineri, a elanului vitalist şi a tradiţiei folclorice ca suport al identităţii spirituale. In asemenea rezolvări marcate de originalitatea viziunii şi de stăpânirea deplină a mijloacelor de expresie se identifică substanţa imaginar-poetică a demersului artistic. Apelul la metaforă şi simbol amplifică conţinutul umanist al operelor, omul fiind şi subiect şi destinatar al creaţiei. Imaginea *înţeleptului* are, în context, valoarea emblematică a celebrei formulări pascaliene: „omul - trestie gînditoare". Se reface cu inteligenţă şi umor, o legătură peste milenii cu strămoşul nostru, *Gânditorul de la Yiamangia.* Relaţia evidenţiază, în fapt unicitatea omului, capabil să gândească şi să se gândească pe sine. După cum, *Vestitorul,* smulgându-se din noaptea materiei ne dăruieşte, auroral, speranţa unei noi zile. Asocierea pietrei cu bronzul sugerează două mari perioade din istoria lumii, a civilizaţiei dar instituie un original dialog între diferite materiale de sculptură. In viziunea Gabrielei Manole Adoc, *Vestitorul* nu anunţă •\pocalipse distrugătoare de lumi şi civilizaţii ci, mai degrabă, triumful vieţii. Simbolistica lui nu exclude însă sensul unui lucid memento ca o chemare la perpetuă veghe. Intr-o lume marcată de violenţe şi intoleranţă artistul, conştiinţă ci-

vică mereu în alertă, are datoria morală de a lansa avertismente. Să fie alături de *înțelept* şi' *Vestitor, Bufnițele,* păsările nopții, metafora nesomnului ca stare de veghe asupra destinului colectiv? În adâncul fibrei lemnoase artista a aflat atît căldura materialului dar şi sensul adânc al naturii, viața.

O mare disponibilitate manifestă Gabriela Manole Adoc față de universul candorilor copilăriei. Predispoziția de atâtea ori probată către limbajul poetic devine în cazul portretelor de copii un adjuvant capabil să potențeze dragostea şi sentimentul matern exprimat prin plăcerea de a modela chipurile unor ființe dragi. Tătăroaica *Nejbure, j\na-Maria, Brânduşa, Premianta* devin efigiile copilăriei. Modelajul are grație şi armonie, un rafinament iscat din subtilitatea sentimentului.

O altă coordonată a creației Gabrielei Manole Adoc o constituie modelajul, tratarea volumului şi sugestiile muzicale împlinite. A obține efectul ritmului muzical înseamnă a concepe în aşa fel morfologia compoziției încât sugestia indusă privitorului să declanşeze conexiunea cu sunetele line sau învolburate ale unei melodii. Cel mai ilustrativ exemplu îl reprezintă *Căluşarii,* bronz din 1970, aflat actualmente în SUA. Nu numai ideea dansului presupune asocierea mentală cu înfocatul dans ritual a cărui muzică exprimă o întreagă filosofie a existenței. Substratul magic al dansului se desluşeşte din relația mişcării cu muzica. Perfecta îngemănare între cântec şi joc dovedeşte o semnificativă simbioză. Gradarea muzicală şi a mişcărilor pornind dintr-un punct zero al tăcerii şi repaosului presupune cunoaşterea structurii dramatică. Sunt parcurse etapele prologului, desfăşurării conflictului, punctul culminant şi epilogul.

Din spectacolul aproape primitiv al dansului - originea sa este plasată în antichitate, în ritualul roman al Rosaliilor (sărbătoare păstrată 'n tradițiile poporului român cu numele de Rusalii) ş. a. - a fost reținută mişcarea a cărei impetuozitate uimeşte şi astăzi. Fixând în soclu două puncte de spijin compoziția se dezvoltă vertical pe două axe înclinate cu un al treilea punct de contact în zona mediană. La bază modelajul e mai aspru, materia

mai rugoasă sugerând relaţia cu chtonicul. Cunoscut şi ca dans practicat în cultul Soarelui, *Căluşarii* îşi organizează volumele ascensional. Braţele sunt ridicate spre cer implorând parcă astrul zilei creând curbe ample, generos arcuite în raport cu verticala corpurilor.

Ansamblul compoziţiei, deplin motivat de ideea artistului, are forţa de expresie a unei opere prin care se rezolvă tensiuni interioare ale materiei exprimate prin forme.

Aceeaşi anvergură excepţională identificăm şi în drapajul personajului feminin ce simbolizează Independenţa. Volumetria generoasă a faldurilor desfăşurate în spaţiu creează impresia mişcării libere, dezinvolte. Simbolica monumentului impune o atare soluţie ca şi în cazul flamurei amplu desfăşurată în bătaia unui vânt imaginar. Vestimentaţia tinerei femei înnobilată cu simbolul independenţei subliniază legătura cu modul în care grecii o reprezentau pe zeiţa Athena şi, cu timpul, pe alte zeităţi feminine. Veşmântul grecesc fVAof) a devenit un mijloc de a sugera tinereţea şi vigoarea trupului în acord cu ascuţimea minţii. Tot din spaţiul statuarului grecesc vine şi ideea ca mâinile să fie larg deschise conturând, în cazul *Independenţei,* perimetrul României. în acest mod semnificaţia monumentului devine şi mai subtilă.

De regulă în statuarul grecesc mâinile sunt aşezate pe lângă corp sau spijinite pe scut cum este cazul *Athenei Parthenos,* sau cu coif şi suliţă - *Athena Lemnia.* Grecii reprezentau simbolic pe *Nike Apteros* fără aripi. în acest fel ei credeau că pot reţine mai multă vreme Victoria înpólis. Personajul central al monumentului de la Iaşi a fost conceput, mărturiseşte Gabriela Manole Adoc, ca pe o Victorie şi, în acelaşi timp, ca pe o eroină a noastră, ca pe o femeie care întruchipează ţara şi care poartă mai departe, peste secole, flamura izbânzilor noastre"[34].

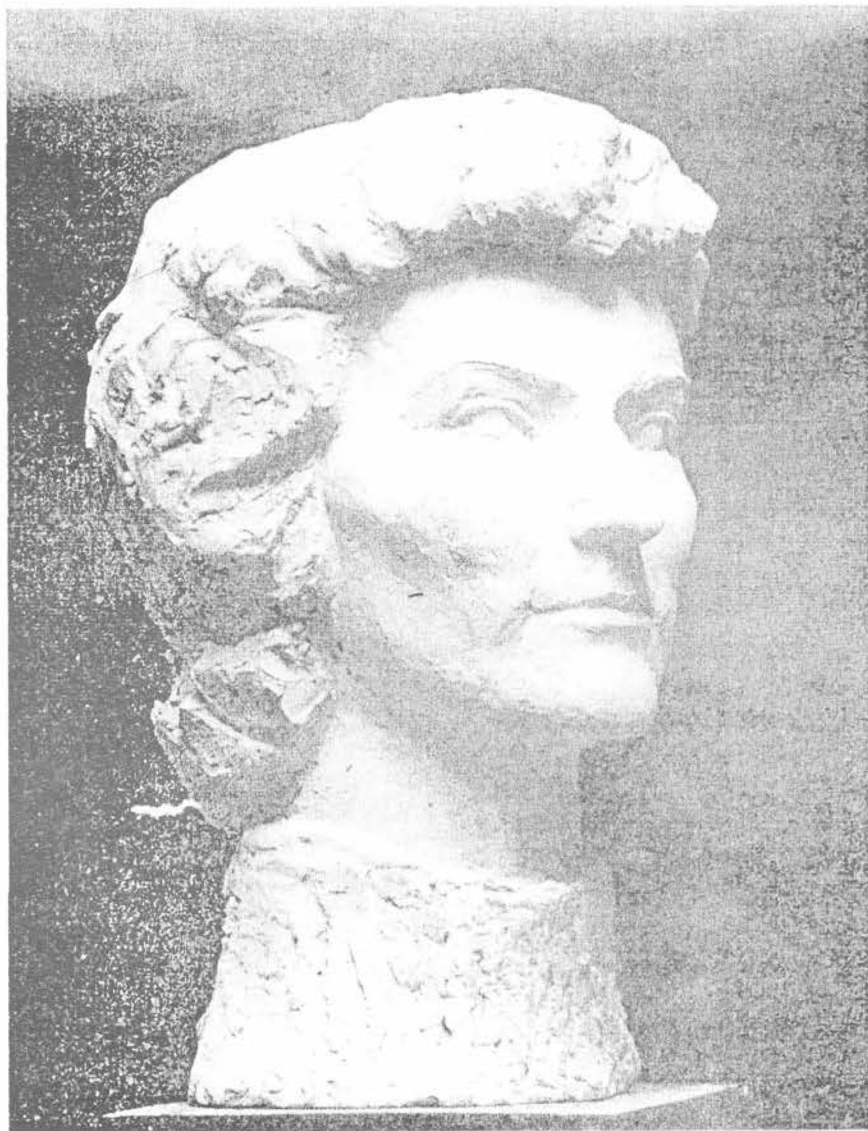
Puterea de sugestie a *Independenţei* - monument de o excepţională valoare artistică şi socială - îşi trage seva din echilibrul ansambului şi ingenioasa structurare a maselor sculpturale, din frumuseţea cu sens moral a

figurii centrale dar şi din expresia energiei pozitive pe care o iradiază în spaţiu. Impresia de monumentalitate nu provine doar din anvergura dimensiunilor ci şi din substanţa metaforei. Lumina oricărui anotimp zăboveşte prelung pe trupul de bronz al tinerei femei şi pe faldurile generoase ale vestimentaţiei. Pare, în totul, o Victorie de la Samotrake, născută pe solul României.

Privind-o, copil inocent sau adult cu nume-roase şi complexe experienţe vizuale, nu poţi trăi alt sentiment decât acela trăit cândva de greci pe colina Acropolei. Şi Pericles şi Phidias erau daţi uitării, dar ei continuau să existe. Memoria infidelă a oamenilor nu poate diminua prin nimic şansa marilor opere umane de a fi eterne...



Autoportret (marmoră)



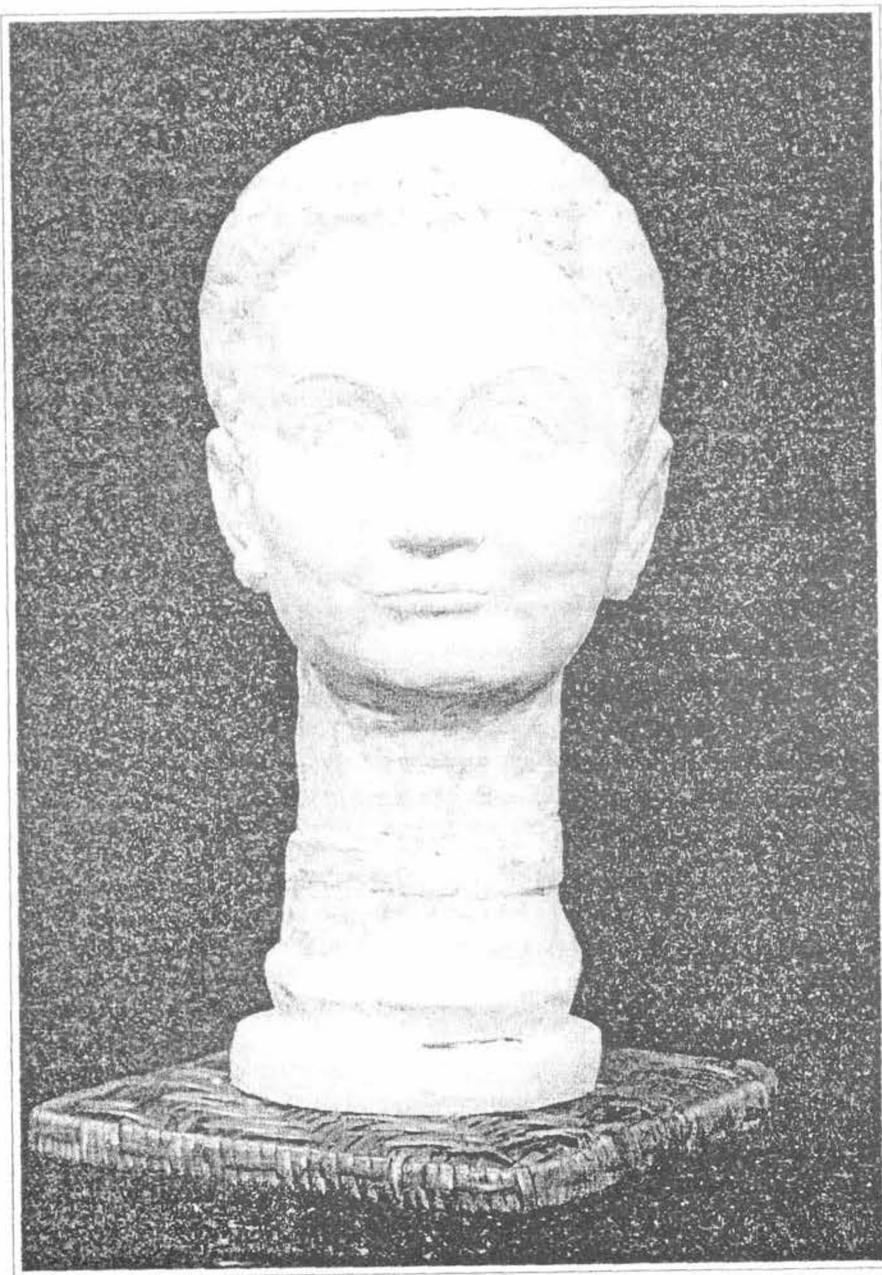
Doamna Zoe Dumitrescu Bușulenga



Cariatidă



Statuia Independenței din Iași



Amphora Vie (Veronica)

Motto :
Secole închise în vremuri
Au modelat nuduri de marmoră
Subţiat ca o amphoră fecioară
Lutul a înfiorat clipa eternă !

AMPHORA VIE

Zeiţa s-a născut din apele mării
Sculptorul a închis în torsul ei orizontul zării
Lutul s-a subţiat ca o amphoră fecioară
În trupul zămislit cu iubire şi har, artistul a plăsmuit o comoară

Secole închise în vremuri nestinse
Demiurgii, poeţii au modelat nuduri de marmoră si vis
Aproape toate cele streine de dragoste s-au dus
Clipa eternă din noi a răsărit iarăşi în focuri aprinse

Aici este zâmbetul si unduirea unei Doamne
Tinereţea vibrantă a unei lungi toamne
Un sculptor ceramist îndrăgostit de zeiţă
A dăruit torsul, *inima lumii*
Unui ucenic, slujitor al Sophiei, care la rându-i
a zidit-o în *Casa Junimii*

NOTE

1. Nikolai Hartman, *Etica*, apud Gh. Achiţei, *Ce se va întîmpla mîine*, Ed. Albatros, 1992, p. 67.
2. Gh. Achiţei, *op. cit.*
3. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, voi. III, p. 181.
4. Petru Comarnescu, *Kalokagathon*, Fundaţia Regală pentru literatură şi artă, 1946, p. 159.
5. Benedetto Croce, A esthetic as science of expression and general linquistic, p. 1.
6. Emilio Bodrero, *L'Avenir de l'esprit Europeen*, p. 165-166.
7. Valentin Ciucă, *Pe urmele lui Ştefan Luchian*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1991, p. 80.
8. Dimitrie Paciurea, *Catalog*, Bucureşti, 1973, p. 17,
9. Apud Adina Nanu, Pe *scurt despre sculptură.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1966, p. 41.
10. Nina Stănculescu, *Izvoare si cristalizări*, Editura ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 17.
11. Xenofon, *Symposion*, I, 8, în *Gotz Pochat. Figur und Landschafl*, Berlin, New York, 1973, p. 27.
12. Apud Nina Stănculescu, *op. cit.* , p. 25.
13. G. Călinescu, *Ulysse*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 500.
14. Petre Pandrea, *Brăncusi, amintiri şi exegeze*, Edidura Meridiane, Bucureşti, 1967, p. 27.
15. Apud Nina Stănculescu, *op. cit.* , p. 46.
16. Simionescu Rîmniceanu, *Necesitatea frumuseţii*, „Cultura naţională", 1925, p. 34.
17. Constantin Brâncuşi, *Revista The Arts*, iulie 1923.
18. Petru Comarnescu, *Kalokagathon*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1946, p. 165..
19. Marc le Bat, *Le Deux*, „Revue d'esthetique", nr. 1/2, 1980.
20. Louis Hourticq, *Encyclopedie des Beaux Arts*, Paris, 1925, voi. 1, p. 167.
21. *Dicţionar de estetică*, Ed. Politică, Bucureşti, 1972, p. 358.
22. G. Călinescu, *op. cit.* , p. 494.
23. P. Comarnescu, *Gh. D. Anghel*, Editura Meridiane, 1966, p. 15.
24. Antoine Bourdelle, după Mărie Doromoy, *O corectură cu Bourdelle*, Arta plastică, 3, 1956.
25. P. Comarnescu, *op. cit.* , p. 48.
26. Ion Irimescu, *Album*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 10.
27. *Ibidem*, p. 12.
28. *Ibidem*, p. 17.
29. Eugen Schileru, *Ion Irimescu*, Editura Meridiane, 1965, p. 41.
30. Hegel, *Prelegeri de estetică*, voi. II, Editura Academiei, 1966, p. 108.
31. Ion Irimescu, *op. cit.* , p. 26.
32. Gabriela Manole Adoc, *Album*, Editura Meridiane, 1987, p. 18.
33. *Ibidem*, p. 19.
34. *Ibidem*, p. 22.

EPILOG

KALOKAGATHIA ŞI EDUCAŢIA PRIN ARTA

Gândirea antică elenă ne-a lăsat varii paradigme filosofice şi artistice, care au constituit fundamentele spiritualităţii clasice moderne şi contemporane. Toate epocile ulterioare au recurs la izvoarele mereu înnoitoare ale spiritualităţii antice greceşti, din care nu lipsesc semnificaţile *kalokagathiei* (Frumosul-Bine; Binele-Frumos), ideea de *mimesis*, ideea de *katharsis*.

Simbioza sau osmoza dintre Frumos şi Bine exprimă universalitatea acelei *poiesis* umane, din care transpare peste tot şi adevărul Fiinţei (*'Αλήθεια*). Deşi Platon şi-a exprimat dispreţul metafizic faţă de artă - ca una ce ne-ar îndepărta de esenţial şi universal, totuşi cele trei *εἶδος* primare: Binele, Adevărul şi Frumuseţea sunt unite într-o unică valoare etico-estetică superioară- idealul paideic elen kalokagathia. Fără considerarea acestei importante valori spirituale nu putem înţelege în profunzime arta, cultura şi filosofia vechilor Greci.

O convingere organică străbate orice judecată, orice interpretare, *ἑρμενεία (hermëneía),* în domeniul artei: faptul că „într-un om complet (am spune într-un om total, n. n. J. S. H), frumosul şi binele nu pot trăi separat. Un om raţional trebuie să perceapă şi să imagineze pentru că realita-

tea se prezintă ca o imagine cu diverse grade de realitate şi, deoarece claritatea este o calitate pozitivă, cu diferite grade de perfecţie. Atât din punct de vedere metafizic, cât şi din punct de vedere practic, «Binele se dezvăluie în Frumos în diverse feluri», după cum şi reciproc, «Frumosul conduce la Bine»„[1].

În *Ethica Nicomachica,* Stagiritul - spirit sintetic dezvăluitor de forme logice peste tot în natură, gândire şi creaţia artistică - a relevat cu subtilitate:"... a simţi că trăieşti este un lucru plăcut în sine, viaţa fiind bună de la sine, iar a simţi prezenţa în noi înşine a ceea ce-i de la sine bun, este (cu adevărat) plăcut"[2].

Existenţa *mimesis-ului* în orice operă de artă implică coordonate indispensabil corelate precum: ritmul, simetria şi proporţia, ornamentica, „cosmicitatea operelor de artă", subiectivitatea estetică, lumea proprie a operei de artă...

Că arta este imitaţie, reproducere a lumii Ideilor la Platon, reproducere a Generalului din lucrurile sensibile, la Aristotel, aceasta este o preţioasă sugestie căreia esteticienii ulteriori nu i-au mai adăugat decât puţine conotaţii originale.

În epoca modernă, pentru Kant între Frumos şi Bine există o *diferenţă de calitate.* Frumosul „place fără concept", iar Binele rezidă în „cotrezirea voinţei prin conceptele (ideile) Raţiunii".

Hegel a ajuns să exacerbeze „antagonismul", concepând morala ca pe o *„luptă"* iar arta ca pe o armonie, pe când în dinamica reală - oricât de complexă - există o complementaritate necesară între luptă şi armonie, între morală şi artă. Hegel afirma tranşant: „Binele este acordul căutat. Frumosul este *armonia realizată.* Problema artei este deci distinctă de problema morală".

Inspirat de sensurile profunde ale spiritului din metafizica elenă clasică (unitatea esteticului şi eticului), Petru Comarnescu observa: „Dacă viaţa noastră nu ar avea o misiune sacră şi o obligaţie morală am putea

spune: Estetica este etica (şi viceversa) sau tot atât de bine că şi imaginaţia este Raţiune... „.

Taina exploziei plastice a Helladei rămâne misterioasă, de nedeslușit în esenţa ei, ca şi aceea a Tragediei. Homer însuşi, „Marele Orb", nu cunoaşte nici sculptura nici pictura ca arte independente dar descrie în stil epic caracteristic diverse creaţii artistice. Ar fi vorba - s-a spus - de faptul că la Homer plastica se confundă pe deplin cu meşteşugurile şi nu există o posibilitate de a tranşa o eventulă graniţă între formele artistice şi celelalte realizări umane. Aşadar, este adevărat că „în mitologie se reflectă procesul istoric al formării primelor reprezentări estetico-morfologice"3.

Trecută în sfera *artelor statice,* sculptura a suscitat interes, interogaţii şi dezvoltări aproape în toate epocile, iar despre măreţia ei, în comuniune cu cosmosul spiritualităţii elene, ca şi despre arhitectura clasică greacă, nu s-a îndoit nimeni. Pe drept cuvânt, Dan Häulică va afirma, inspirat de Emilio Cecchi (v. „Et in Arcadia Ego"): „Privind sculptura frontoanelor, dispreţuitoare de orice frivolă apetenţă personală, comentariul lui Cecchi desprinde, în grandioasa lor cuviinţă (a frontoanelor... , n. n.) aceeaşi consimţire universală. *Erau creatorii celei mai înalte arte figurative;* «îşi uitau propria lor entitate, îşi abandonau propriul lor nume. Inţeleseseră fericirea cochiliei zidită în piatra unui mare templu. Zeus o vede în ascunzişul blocului: este raţiunea ei de exista». Şi relevă mai departe: „Zeus, singur, ar vedea - ar sublinia maliţios arheologii — că suprafaţa marilor tambure de piatră era diligent acoperită cu stuc, fierberea maximă din adâncul structurii nefiind aparentă. Gustul şi ambiţia finitului, proprii apogeului grec, implicau exigenţe precise; giganticul avea, la Olympia, un caracter mai puţin frust decât ni l-am reprezenta astăzi... Statuia phidiacă a lui Zeus figurată şezând, atingea cu fruntea plafonul şi Strabon parcă speriat, aprecia că, ridicându-se, colosul ar fi nimicit acoperişul. Dar îndrăznind astfel să inducă o clipă ideea de fragilitate în acest context uriesesc, artiştilor le izbutea şi mai viu, mai ataşat, pledoaria lor pentru *Ordine* — pentru calmul care su-

pune universul"4. Magnific tablou, dezvăluitor al esențelor figurativului sculptural propriu proiecției elene în imaginarul plastic. Indubitabil acest *figurativ* este prioritar în raport cu *simbolicul,* iar atunci când echilibrul dintre ele este dinamic, „sinteza" izbândește plenar așa cum o dovedesc secolii de creație. Referindu-se tocmai la această prezență a figurativului ca reprezentare a procesului demiurgic, Pierre Franncastel putea să afirme: „Figurarea plastică nu e niciodată transferul pe ecranul plastic al unei realități exterioare spiritului. Ceea ce constituie calitatea operei de artă este conformitatea ei, nu cu realul ci cu spiritul creatorului. Acest spirit operează în mod vădit conform unor planuri diverse, în medii în care posibilitățile de acțiune ale omului asupra lumii exterioare sunt în întregime distincte și în care sistemele raționale de cauzalitate, nici spațiul nici timpul nu posedă semnificație. Ceea ce contează, până la urmă, nu este analogia exterioară a semnelor, cea mai ușor de descoperit, ci faptul că, lucrând cu instrumente identice, oamenii reușesc să exprime o viziune diferită dar la fel de explicativă a lumii, și care valorează mai puțin prin adevărul ei, decât prin coerența sa" [5].

Independent de deosebirile dintre figurativ și simbolic, dintre realitate și himeră, dintre imaginar și natural, arta plastică - sculptura prin excelență - își manifestă constant: proiecția, condiționarea și efectele unui organic, unui funciar sens paideic. Nu întâmplător Auguste Rodin-strălucit reprezentant al sintezei dintre sculptura elenă și cea clasică modernă - afirma, în contextul educației prin creația artistică: „Arta este o minunată lecție de sinceritate... Adevăratul artist exprimă mereu ceea ce gândește, cu riscul să răstoarne toate prejudecățile. El îi învață astfel pe semenii săi să fie sinceri. Or, vă închipuiți ce minunate progrese s-ar realiza dintr-o dată dacă adevărul absolut ar domni printre oamenilAh, ce repede ar scăpa societatea de erorile și urâțeniile pe care le va fi mărturisit, ce repede ar deveni pământul nostru un rai!"[6].

Auguste Rodin încheie un ciclu în arta statuară, ciclul armoniilor clasice inițiat de antica Helladă, sculptura al cărei vocabular iconografic este întruchipat de formele omenești.

Întreaga sculptură europeană ulterioară va folosi, pentru a exprima diversele viziuni - care sunt în fond transfigurări artistice tipologice - *tiparul uman devenit măsură universală"*. Rodin va scoate imaginea omenească din imobilitatea și echilibrul frumuseții pur plastice și o va supune tuturor ipostazelor liricii umane, de la extaz la suferință, de la prăbușire la zbor. A. Rodin a transformat cu adevărat formele reale ale sculpturii în suporturi ale unor înțelesuri universal umane, dând artei sculpturii tensiunea filosofică a unei gândiri umaniste[7].

Testamentul marelui artist francez, care încheie lucrarea sa teoretică *ARTA,* este revelator pentru o vocație *paideică* a creatorului și a operei sale: „Inchinați-vă în fața lui Fidias și a lui Michelangelo. Admirați divina seninătate a unuia, sălbatica neliniște a celuilalt.. Feriți-vă totuși să-i imitați pe predecesorii noștri. Respectuoși față de Tradiție, să știți să deosebiți ceea ce e veșnic fecund în ea: dragostea de Natură și sinceritatea. Iată cele două pasiuni puternice ale geniilor. Cu toții au adorat natura și nu au mințit niciodată. Astfel tradiția vă oferă cheia datorită căreia veți scăpa de rutină. Tradiția ea însăși vă îndeamnă să interogați fără încetare realitatea și vă interzice să vă supuneți orbește oricărui maestru. Natura să fie singura voastră zeiță. Credința voastră în ea să fie neclintită!"[8].

În spațiul nostru românesc, sursa de inspirație în creația lui Gh. D. Anghel pare să se conformeze forțelor superioare ale chemării spre un orizont fizic și spiritual unic care este al nemărginirii și eternului *(Rugăciune, Moartea Poetului, Muzica, Eminescu, Cărturarul...*). „Transcendentul artei lui Anghel aparține unei structuri spirituale de tip metafizic. Adeziunea sensibilității și spiritualității lui Anghel la non-materie, non-sensual, non-corporal-teluric, chiar refuzul preocupării lui prentru sculpturalul decorativ sunt probe ale inefabilului și evanescentului stărilor, sunt argumente ale

unei poetici încărcate de reflecție filosofică de tip ascetic"[9].

Modelul uman în sculptura lui Gh. D. Anghel întruchipează detașarea de concretul efemer. Sentimentul dominant al statuilor lui Anghel este susținut de fundamentala rigoare a adevărului purității morale. Aceasta este cheia de boltă a sistemului filosofic. În jurul ei sunt construite reperele estetice și cele spirituale .

Modelarea sculpturilor și impregnarea lor cu sentimentul purității morale se asociază cu originalitatea plastică. Hieratica desfășurare verticală a statuilor lui Anghel respectă echilibrul de tip clasic al cărui model primar se află în arta antică elenă.

Dintr-o altă perspectivă, Brâncuși ne invită la descoperirea raporturilor organice ale existenței terestre, la acordarea sinelui nostru cu marele și micul univers în care suntem cuprinși, la armonie, la seninătate și lumină! *Masa Tăcerii,* între celelalte capodopere brâncușiene, ne apare ca mesaj sau moștenire testamentară care invită să privim *semnificațiile tăcerii* ca rezultat al nonconflictualului, ca punere de acord și pătrundere în liniște și armonie a sinelui cu egalii sinelui.

Simptomatic — pentru întreaga sa cugetare făuritoare de lumină — Brâncuși mărturisea: „Oamenii nu se înțeleg pentru că rânduiala lor e făcută în formă de piramidă. Toți se îngrămădesc să ajungă în vârf. Și unul îl împinge pe celălalt ca să-i ia locul. Ar fi mult mai firesc ca rânduiala oamenilor să fie orizontală, asemenea firelor de grâu care se desfășoară pe întinsul lanului și primesc, toate, la fel și bătaia vîntului și arșița soarelui și ploaia și lumina și binecuvântarea cerului"[10].

Revenind în finalul lucrării noastre la antichitate, vom resemnifica o componentă esențială, paradigmatică a filosofiei platoniciene: Arta este adevărată atunci când imită arta divină și caută să realizeze ideea Binelui, întrucât Binele este ideea supremă.

Kalokagathia este, firește, și o paradigmă imanentă artelor plastice; și în acest domeniu esența umanismului este unitatea Binelui, Frumosului

şi Adevărului.

Arta greacă este o formă desluşită de antropologie kalokagathică.

În posteritatea artei elene din antichitate, operele clasice au fost şi sunt dătătoare de speranţe pentru victoria luminii asupra neliniştilor lumii contemporane.

În filosofia artei din epoca contemporană se configurează o determinare explicativă a kalokagathiei din perspectivă platoniciană anamnetică.

În spiritul antichităţii clasice conceptul de „psichagogia" se referă la acţiunea artei asupra sufletelor, ca îndrumătoare şi învăţătoare, conducătoare a lor.

De la o epocă la alta cugetarea filosofică a impus modele diferite. Toate însă n-au putut ignora ecuaţia elenă a Binelui, Frumosului şi Adevărului; în artă kalokagathia este prin excelenţă morală, formativă, paideică. Paideia elenă antică are valoarea universalului.

Trecând peste veacuri, în miezul artei româneşti ca universalitate, *Ansamblul de la Târgu Jiu* - de Constantin Brâncuşi are, la rându-i, valoarea templului grec. *Un templu deschis — al reculegerii şi înălţării spirituale — al regăsirii identităţii întru marea devenire a omului ca fiinţă cugetătoare în lume !*

Note

1. Vezi Petre Comarnescu, Kalokagathon - Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea-de-sine, București, Ed. Eminescu, 1985, p. 87-89.
2. Aristotel, Etica Nicomahică, Cartea a IX-a, cap. IX, 1170, b.
3. Vezi Petre Comarnescu, Kalokagathon - Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea-de-sine, București, Ed. Eminescu, 1985, p. 87-89.
4. Aristotel, Etica Nicomahică, Cartea a IX-a, cap. IX, 1170, b.
5. Vezi M. S. Kagan, Morfologia artei, București, Ed. Meridiane, 1979, p. 20-29.
6. Dan Hăulică, Nostalgia sintezei, București, Ed. Meridiane, 1984, p. 18-19.
7. Pierre Francastel, Realitatea figurativă, București, Ed. Meridiane, 1972, p. 220.
8. Auguste Rodin, Arta, București, Ed. Meridiane, 1968. p. 112.
9. Vezi și George Popa, Rodin. București, Ed. Meridiane, 1977, capitolul.
10. A. Rodin, op. cit., p. 112.
11. Cf. Adriana Botez-Crainic, Arta formei. Structuri spațiale în sculptura românească a secolului XIX, București, Ed. Orator, 1993, p. 215.
12. Ibidem, p. 272.

BIBLIOGRAFIE

1. Aristoteles, *Etica Nicomahică,* Traducere din limba elină, „cuvânt înainte" despre Aristotel şi teoria lui de etică de Traian Brăileanu, Bucureşti, Curierul judiciar, 1944.
2. Aristoteles, *Poetica,* Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. l'ippidi, Bucureşti, Editura Academiei, 1965.
3. Aristoteles, *Politica,* Traducere de Elena Bezdechi, Bucureşti, Cultura Naţională, 1924.
4. *** *L'art grec classique,* în „Histoire universelle de l'art", de Eduard Marty, voi. I, Paris, Albin Michel, 1926.
5. Mihail Alpatov, *Istoria artei,* voi. 1, Editura Meridiane, Bucureşti, 1962.
6. *** Antichitatea despre artele plastice (antologie), Bucureşti, EdituraMeridiane, 1971.
7. Andrei Petru, Despre ideal. Despre fericire. Valorile estetice şi teoria empatiei, Iaşi, Editura Ankarom, 1996.
8. Raymond Bayer, *L'esthetique mondiale au XX siecle.* Paris, PUF, 1961.
9. Ch. Benard, *L'esthetique d'Aristotes,* Paris, Picard, 1887.
10. Andre Bonnard, *Civilizaţia greacă,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1967, 1969, Voi. I. şi III.
11. Marcel Brion, *Homo pictor,* Bucureşti, Editura Meridane, 1977.
12. Edmund Burke, Despre sublim şi frumos, Bucureşti, Editura Meridane, 1981.
13. D. Berciu, „Miracolul grec" şi „Perfecţiunea greacă", în Istoria artelor, I, Bucureşti, 1947.
14. Banu Ion, *Studiu introductiv* la voi. Platon, *Opere,* Bucureşti, EdituraŞtiinţifică, (voi. I), 1974.
15. Jonathan Barnes, *Aristotel,* Bucureşti, Editura Humanitas,.
16. Franţois Chanoux, *Civilizaţia greacă în epocile arhaică şi clasică,* voi. II, Bucureşti, Editura Meridane, 1982.
17. Jean Charbonneaux, *La sculpture greque,* Paris, 1953.
18. Jean Charbonneaux, *La sculpture greque,* Braun, 1953.
19. Petru Comarnescu, *Kalokagathon,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1985.
20. Petru Comarnescu, *Gh. D. Anghel,* Bucureşti Editura Meridane, 1967.
21. Maxime Collingnon, *Scopas et Praxiteles,* Paris, Pion, 1907.
22. Benedetto Croce, *Breviar de estetică,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1971.
23. Benedetto Croce, *Estetica,* Bucureşti, Editura Univers, 1975.
24. Alexandru Cebuc, *Irimescu,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
25. Adriana Botez-Crainic, *Istoria artelor plastice,* voi. I, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1996.
26. Adriana Botez-Crainic, *Aria formei,* Craiova, Editura Orator, 1993.
27. W. Deonna, L'expression des sentiments dans l'art grec, Paris, Laurens, 1914.
28. Mircea Deac, *Brâncuşi - surse arhetipale.* Iaşi, Editura Junimea, 1983.
29. Mircea Deac, *Irimescu (Studiu despre...),* Bucureşti, Editura Meridane, 1982.
30. Pierre Devambez, *Enciclopedia civilizaţiei greceşti,* Bucureşti, Editura Meridane, 1970.
31. Vasile Drăguţ, *Stilurile Greciei antice,* Bucureşti, Editura Meridane, 1982.
32. Petre Dumitrescu, *La nature comme absolu dans la philosophieroumaine,* „Cahiers de la Revue de Theologie et de Philosophie", 18, Actes du XXV[e] Congres de l'Association des Societes de philosophie de langue franc. aise. Lausanne, 25-28 aout, 1996.

33. Petre Dumitrescu, *L'actualite de l'homme traditionnel,* NOESIS, Travaux du Comite Roumaine d'Histoire et de Philosophic des Sciences, XX, Editura Academiei Române.
34. Alfred J. E. Fouille, *La philosophie de Platon,* Tome 1-e, 2-e, Edition revue et augmentee. Paris, Hachette et C-ie, 1888.
35. Robert Flaceliere, *Viața de toate zilele în Grecia secolului lui Pericle,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1976.
36. Philip Gauckler, *Le beau, son histoire.* Paris, Bailliere, 1873.
37. Gheorghe Ghițescu, *Antropologie artistică.* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, voi. I, 1979.
38. Rene Ginouvers, *L'art grec.* Paris, 1964, Presses universitaires de France, p. 99-152.
39. E. H. Gombrich, *Artă şi iluzie,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1975.
40. Katherine Everett Gilbert ş. a. , *Istoria esteticii,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1972.
41. Glotz, *Cetatea greacă,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1972.
42. Alexandru Husar, *Izvoarele artei,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1989.
43. Alexandru Husar, *Metapoetica, Prolegomene,* Bucureşti, Editura Univers, 1983.
44. Dan Hăulică, *Nostalgia sintezei,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1984.
45. Rene Huyghe, *Dialog cu vizibilul,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1981.
46. R. M. Hare, *Platon,* Editura Humanitas, 1997.
47. Martin Heidegger, *Originea operei de artă,* Bucureşti, Editura Univers, 1982.
48. Nicolai Hartmann, *Valori şi genuri ale frumosului,* în *Estetica,* Bucureşti, Editura Univers, 1974.
49. Athanasie Joja, *Doctrina universalului la Platon, în Studii de logică,* voi. II, Editura Academiei, Bucureşti, 1966.
50. D. Isac, *Frumosul în filosofia clasică greacă,* Cluj, Editura Dacia, 1970.
51. Nicolae Kallos şi Andrei Roth, *Axiologie şi etică.* Bucureşti, EdituraŞtiințifică, 1968.
52. Immanuel Kant, *Despre frumos şi bine,* Bucureşti, Editura Minerva, 1981 (voi. I şi II).
53. Kun N. A. , *Legendele şi miturile Greciei antice,* Bucureşti, Editura Lider, 1977.
54. Henri Lechat, Phidias et la sculpture greque au 5-e siecle, Paris - Rouen, 1906.
55. Henri Lechat, *Sculptures greques antiques,* Paris, Hachette, 1925.
56. Heinrich Lutcher, *Fundamentele artei figurative, în Drumuri spre artă,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1986.
57. Vasile Muscă, *Introducere în filosofia lui Platon,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.
58. Constantin Marin, Filosofia greacă antică şi romană. Filosofia antică greacă pînă la Platon, Iaşi, Editura Universitățiii „Al. I. Cuza", 1994.
59. Henri Irenee Marrou, *Istoria educației în antichitate,* voi. I, Bucureşti, Editura Meridiane, 1997.
60. Nina Mărgineanu, *Estetica antică,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1967.
61. Kazimierz Michailowski, *Cum şi-au creat grecii arta,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1975.
62. Marin Mihalache, *Gh. Anghel,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1987.
63. Alex. Naum, *Phidias şi Parthenonul,* Iaşi, 1911.
64. Fr. Nietzche, *Naşterea tragediei,* în voi. *De la Apollo la Faust,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1978.
65. Adina Nanu, *Pe scurt despre sculptură,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1964.
66. Constantin Noica, Semnificația categoriilor în cultura europeană. Categoriile lui Platon, în Revista de filosofie (Bucureşti), 1967, nr. 12 (decembrie).

67. Constantin Noica, Semnificaţia culturală a categoriilor luiAristotel, în Revista de filosofie (Bucureşti), 1968, 2(ianuarie).
68. Charles Picard, La sculpture antique. Des origines â Phidias, Paris. Renouard, 1923.
69. Platon, *Dialoguri*, după traducerile lui Cezar Papacostea, revizuite şi întregite cu două traduceri noi şi cu „Viaţa lui Platon" de Constantin Noica, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
70. Platon, *Opere*, 1, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1974.
71. Platon, *Opere*, 11, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976.
72 Platon, *Opere*, VI, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989.
73. Platon, *Opere*, Vil, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Encicopedică, 1993.
74. Platon, *Phaidon*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
75. Franscis E. Peters, *Termenii **filosofiei** greceşti*. Bucureşti, EdituraHumanitas, ediţia a II-a. 1997.
76. Erwin Panofsky, *Artă şi semnificaţie*. Bucureşti, Editura Meridiane, 1980.
77. George Popa, *Rodin* (Colecţia *Pygmalion)*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977.
78. V. G. Paleologu, *Tinereţea lui Brâncuşi*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967.
79. Herbert Read, *Semnificaţia artei*. Bucureşti, Editura Meridiane, 1969.
80. Herbert Reatl, *Originile formei în artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
81. Erwin Rhode, *Psyche*, Bucureşti, Editura Meridane, 1985.
82. Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972.
83. Leon Robin. *Platon*, Paris, Alean, 1935.
84. Loon Robin, *Platon*, Editura Humanitas, 1997.
85. Ernest Stere, *Din istoria documentelor morale*, 1, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975.
86. Ernest Stere, Perioada clasică a filosofiei greceşti, în Istoria filosofiei antice şi medievale, Bucureşti, Editura Didactică şiPedagogică, 1969.
87. Eugen Schileru, *Ion Irimescu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969.
88. Hippolite Taine, *Philosophie de Van en Grece*, Paris, Bailliere, 1869.
89. Hippolite Taine, *Philosophie de l'art*, Tome **1-11**, Paris, Hachette, 1924.
90. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, I. Bucureşti, Editura Meridiane, 1978.
91. Radu Teodorescu, *Aristotel ca teoretician estetic*, Tipografia Universităţii (Bucureşti), 1938.
92. Radu Teodorescu, *Doctrinele estetetice din antichitate*. Bucureşti, Independenţa, 1938.
93. D. Tudor, *Pericles*, Bucureşti, Editura Albatros,
94. Marin Tarangul, *Fidias* (Colecţia *Pygmalion)*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978.
95. *** Tribuna - Cluj („editor"), Centenar Brâncuşi, Omagiu luiBrâncuşi, Cluj, 1976.
96. Gheorghe Vlăduţescu, *Istoria filosofiei antice. Filosofia înGrecia*, Bucureşti, Editura Universităţii, 1974.
97. Gheorghe Vlăduţescu, *Cei doi Socrates*, Bucureşti, Editura Paideia, 1996.
98. Gheorghe Vlăduţescu, *Aristotel cafdosofie a individualului*, Bucureşti, Editura Paideia, 1997.
99. Tudor Vianu, Transformările ideii de om şi alte studii de esteticăşi morală, Bucureşti, „Tradiţia", 1946.
100. Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, Bucureşti, Editura pentru Literatură şi Artă, 1, 1958.
101. Charles Werner, *Ariostote et l'idealism plalonicien*. Paris, Alean, 1910.
102. Winckelmann J. J. , Consideraţiuni asupra imitării opgreceşti în pictură şi sculptură, în voi. De la Apollo laFaust, Bucureşti, Editura Meridane, 1978.
103. W. Windelbrand, *Istoria filosofiei greceşti*. Iaşi, Editura Moldova, 1995.
104. Xenophon, *Apologia lui Socrate*, Traducere de Ştefan Bezdechi, Bucureşti. Cultura Naţională, 1925.

Cuprins